





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



DRITTER BAND

BERLIN 1882

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

INHALT

Die Holzschnittvignetten nach Ornamenten von Daniel Mignot.

Redacteur: R. DOHME.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



DRITTER BAND

BERLIN 1882

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, FR. LIPPMANN.

REDACTEUR: R. DOHME.

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN:

Dritter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1882

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

Im Laufe des Vierteljahres vom 1. Juli bis 30. September 1881 wurde von dem zuerst am 3. August 1880 veröffentlichen Führer durch die Königl. Museen eine zweite verbesserte und entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen ergänzte Auflage ausgegeben.

A. GEMÄLDEGALERIE.

(Keine Erwerbungen.)

B. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Ein Zuwachs von ORIGINALEN fand mit Ausnahme eines Relief-Fragments römischen Ursprungs, rätselhafter Darstellung und merkwürdiger Hochreliefbehandlung, kaum statt. Den Königlichen Museen gesichert wurde allerdings der ganze Bestand von Fundstücken einer zweiten vom 1. August 1880 bis dahin 1881 unter Herrn Humanns Leitung und mit Unterstützung des Herrn Regierungs-Baumeisters Bohn auf der Akropolis von Pergamon durchgeführten Ausgrabungs-Campagne. Was wir dieser Art der Geneigtheit der Kaiserlich ottomanischen Regierung und der Mitwirkung des Auswärtigen Amtes und der Kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel verdanken, wird erst im Laufe des Winters hier eintreffen. Schon jetzt angekommen sind nur einige unten als aufgestellt zu nennende Stücke nebst wenigen anderen geringeren Wertes. Einen vorläufigen Bericht über die ganze zweite Campagne bringt der zweite Teil dieses Heftes.

Die ABGUSSSAMMLUNG wurde namentlich durch einige aus der Formerei des Louvre in Paris erworbene Stücke bereichert. Grabstele der Philis von Thasos (Fröhner musées de France pl. 39), attische Grabstele des Thainippos, ein merkwürdiges wahrscheinlich attisches Relief, den sogenannten Besuch des Dionysos bei Ikarios in neuer Weise darstellend, Satyrbüste aus Vienne (Fröhner Catalogue No. 276), weiblicher Kopf aus Epirus (Henzen Monum. grecs publ. par l'assoc. pour l'encour. des études gr. 183 pl. I), sogenannter Medusenkopf (Fröhner, mus. de France pl. 25) und die viel besprochenen Arm- und Handfragmente zur Venus von Melos. Die Originale sind sämmtlich im Louvre. Ausserdem ist von einem Originale im Cabinet des médailles zu Paris, der Abguss einer Tänzerin, Replik der kleineren schöneren Statue der Königl. Museen aus Rom (No. 755A), erworben. Aus Athen wurde die neugefundene Kopie der Parthenos des Phidias im Abgusse erworben, aus Berliner Privatbesitz der eines jugendlichen männlichen Porträtkopfes trefflicher Kunst römischer Zeit; das Original stammt aus Rom.

An der REINIGUNG UND HERSTELLUNG DER PERGAMENISCHEN FUNDSTÜCKE arbeiteten die Herren Freres und Possenti unausgesetzt und mit gutem Erfolge. Die Statue eines stehenden Hermaphroditen, deren Theile bis auf den

rechten Arm und die linke Hand so gut wie vollständig im Südosten des Altarfundaments gefunden worden sind, kam zur öffentlichen Aufstellung. Fast fertig wurde eine im Wesentlichen sogar ganz vollständige Statue des Zeus (Ammon), deren Teile ebenfalls nahe am Altare, nach Norden zu, gefunden worden sind.

Von FUNDSTÜCKEN DER ZWEITEN PERGAMENISCHEN CAMPAGNE wurden ein weiblicher Kopf (von den Herren Friedlaender und Sallet dem Nikekopf auf Münzen (Æ) von Metapont verglichen), und zwei Statuetten aufgestellt. Die beiden letzteren von etwas kleineren Massen als die Braun'schen Figuren aus den athenischen Gruppen des Attalos, stellen beide Kämpfer dar, die eine den bogenschiessenden Herakles, die andere einen lebhaft bewegten nackten Mann.

Der RÖMISCHE SAAL konnte nach Beendigung der Umstellungen wieder geöffnet werden, während das etruskische und griechische Kabinet baulicher Arbeiten halber noch geschlossen bleiben mussten. Als neuaufgestellt ist im römischen Saale zu nennen der Ausschnitt aus der Krönung eines grossen römischen Rundgrabmals aus Falerii.

Der grosse Katalog der Originalskulpturen mit Ausschluss der Pergamener ist etwa zu einem Viertel der Druckfertigkeit nahegebracht.

Der Direktor war eine Zeit lang in Pergamon, Herr Dr. Furtwängler in London abwesend. Herr Dr. Puchstein verliess zum 1. Oktober das Königliche Museum nach Beendigung namentlich der Arbeiten über Provenienz der Skulpturen für den Katalog.

CONZE.

SAMMLUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Die Sammlung der Originale wurde um folgende Stücke deutscher Arbeit bereichert:

ein weibliches Bronzeköpfchen aus Nürnberg, wahrscheinlich von P. Vischer;

Thomasgruppe in Holz, fast lebensgross, von fränkischer Arbeit um 1480—90;

Holzmodell einer Gruppe von Herkules und Cacus, vielleicht vom jüngeren Labenwolf;

Holzstatue einer Maria, wohl von einer Kreuzigungsgruppe stammend, schwäbische Arbeit, um 1500;

endlich die durch Schenkung zugegangene bemalte Holzstatue des hl. Jakob, angeblich aus dem Atelier des Syrlin; sowie ein

Christuskopf, in demselben Material und aus der gleichen Zeit, wie die genannte Statue.

Die französische Schule, welche in der Abteilung nur durch eine hervorragende Statue des Roccoco vertreten war, konnte durch ein tüchtiges Werk aus der Blüthezeit der Renaissance bereichert werden: die Reliefbüste der Jeanne de Balsac, Dame de Montal, in reicher architektonischer Umrahmung (datiert 1527). Dieselbe bildete einen Teil vom bildnerischen Schmucke des Chateau Montal im Département du Lot, welcher im Frühjahr dieses Jahres in Paris versteigert wurde.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Von Bronzen wurde ein Kastenbeschlag erworben mit einer Platte, in welcher das Schlüsselloch wohl erhalten ist, neben verschiedenen gut gearbeiteten Reliefköpfen, welche als Verzierung des Kastens dienten, nebst Rosetten, Ketten, Griffen u. s. w.

Aus Xanten erhielten wir ein ansehnliches Glasgefäss.

Von Seiten der Aegyptischen Abtheilung wurde eine Anzahl kleiner Antiken übergeben, die Herr Prof. Dr. Brugsch auf der persischen Gesandtschaftsreise 1861 in Hamadan und Bagdad gesammelt hat; es sind meist Figürchen und Geräte aus Bronze; ausserdem eine Reihe von Cylindern mit Keilschrift und eine Mylittastatuette aus Alabaster, vergl. Jahrb. II S. LXXXVI.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Der Zuwachs des Münzkabinets betrug in dem Vierteljahr vom 1. Juli bis 30. September nur 60 Stücke: 2 goldene, 31 silberne

und 27 bronzene, von denen 6 geschenkt und 5 gegen Dubletten eingetauscht wurden. Die Geschenkgeber waren das Königliche Ministerium für Landwirtschaft, Domänen und und Forsten, Herr Professor Kiepert, Herr Geheimrat Reuleaux und die Stadt London.

Von Bedeutung unter den Erwerbungen sind allein 6 römische Bronze-Medaillons von grosser Schönheit und Seltenheit, einige sogar Unica. Unsere noch immer nicht reichen Reihen solcher medaillenartigen Prachtstücke wurden durch diese in erwünschter Weise vergrössert.

Auch einige wertvolle griechische Münzen traten hinzu, namentlich eine schöne Silbermünze von Cos mit dem Kopfe eines jugendlichen Herakles im Dreiviertelprofil, dann eine Bronzemünze von Aphrodisias mit zwei knöchelspielenden Eroten, eine von Cibyra in Phrygien unter Elagabal geprägt, mit der Jahrzahl 196 einer Aera, welche unter Tiber begann, als dieser Cibyra und 13 andere Städte Kleinasiens, die durch ein Erdbeben zerstört waren, herstellte, worauf sie ihm in Puteoli ein Denkmal errichteten, dessen Basis noch vorhanden ist, während die Bildsäule selbst auf einer römischen Bronzemünze erhalten ist.

Aus Inowraclaw gelangte eine keltische Goldmünze, eine sogenannte Regenbogen-Schüssel, in die Sammlung, von durchaus anderem Gepräge als die gewöhnlichen in Bayern und Böhmen gefundenen.

Die mittelalterlichen Münzen wurden auch durch ein paar Stücke vermehrt, ebenso die orientalischen. Das Königliche Ministerium für Landwirtschaft schenkte die wohlgelungene Preismedaille der Fischerei-Ausstellung mit dem Bildniss Sr. Kaiserl. und Königl. Hoheit des Kronprinzen, welche der Hofmedailleur Schwenzer in Stuttgart geschnitten hat.

Während des Orientalisten - Kongresses war eine Anzahl der wichtigsten orientalischen Münzen, besonders phönicische und arabische, ausgelegt, und die orientalische Abtheilung war den Mitgliedern des Kongresses täglich zur Besichtigung bereitgestellt.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

Von den im II. Quartale des Verwaltungsjahres 1881/82 gemachten Erwerbungen sind folgende hervorzuheben:

KUPFERSTICHE.

UNBEKANNTER DEUTSCHER MEISTER MIT DER JAHRESZAHL 1446: Eine Folge von sieben Blättern mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, Passavant II. pag. 5 No. 1—7 (vergl. ferner die „Publications de la Société Archéologique de Montpellier" No. 24 p. 445; Jules Renouvier: Une Passion de 1446). Aus der ehemaligen Sammlung Renouvier in Montpellier. Das die Geisselung Christi darstellende Blatt trägt die Jahreszahl 1446 und ist somit der älteste datierte Kupferstich, den man kennt. Der Entstehung in dieser Epoche entspricht auch die Art der Zeichnung und Ausführung der Blätter. Die in den Besitz der Königlichen Museen gelangten Stiche sind das einzig bekannte Exemplar dieser kunstgeschichtlich so wichtigen Passionsfolge.

SCHONGAUER, Martin: Christus und Magdalena. B. 36. Abdruck von besonderer Schönheit.

MECKENEM, Israel van: Der Tanz um den Preis. B. 186.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER mit dem Zeichen W (Bartsch No. 328 der Monogramme): Die gotische Halle. Pass. 37.

REMBRANDT VAN RIJN: Die Frau am Ofen. B. 197 Bl. 161 III. Zustand. Abdruck von grosser Kraft und Frische.

RAIMONDI, Marcantonio: Die Alte am Grabe. B. 456.

DUVET, Jean: Der Selbstmord des Judas. B. 11.

DERSELBE: Johannes auf Pathmos, das Evangelium schreibend. B. 13. (Aus der Folge der Apokalypse.)

NICOLETTO DA MODENA: Victoria, in einer Säulenarchitektur stehend. Pass. 98.

ITALIENISCHE SCHULE UM 1495: Politisches Flugblatt mit einer emblematischen Darstellung des Verhältnisses zwischen Kaiser und Papst. B. XIII pag. 110 No. 8.

ITALIENISCHE SCHULE, ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS: Zwei sitzende Frauen mit

der Statuette der Victoria. Pass. V pag. 21 No. 34.

ITALIENISCHE SCHULE, XVI. JAHRHUNDERT: Allegorie auf das Kriegsglück. Unbeschriebenes Blatt in der Weise des sogenannten Meisters von 1515. 229/386.

HOLZSCHNITTE.

DEUTSCHE SCHULE, XV. JAHRHUNDERT: Die hl. Rosalia, stehend mit einem Blumenkorb in den Händen. Der Hintergrund ornamentiert. Schrotblatt. 234/177.

EBENSO: Die hl. Barbara stehend, rechts neben ihr ein thurmartiges Gebäude. Den Grund bildet ein Blattornament. Schrotblatt. 165/117.

DÜRER, Albrecht: Der hl. Hieronymus. Pass. 188. Vor dem Textdrucke auf der Rückseite.

DERSELBE: Die Marter des hl. Laurentius. Pass. 244.

HOLBEIN, Hans d. J. (zugeschrieben): Titeleinfassung mit Aristoteles und Phyllis. Pass. 128.

UNBEKANNT. DEUTSCHE SCHULE. Anfang des XVI. Jahrhunderts: Die hl. Dreieinigkeit. Teilweise eine freie Kopie nach dem denselben Gegenstand darstellenden Holzschnitt von Dürer, aus acht Platten bestehend. Unbeschrieben. 1037/730.

UNBEKANNT. DEUTSCHE SCHULE, ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS: Der hl. Christoph. Unbeschrieben. 136/100.

VENEZIANISCH VOM JAHRE 1490: Das Schema eines vielgradigen Stammbaumes, an dessen Fuss der Stammvater in Gestalt eines bärtigen Mannes sitzt. Farbenholzschnitt in zwei Platten und einer dritten mittels der Schablone aufgetragenen Farbe. Gross qu. fol. Aus dem Buche: Johannes Crispus de Montibus, Repetitio tit. Institutionum. Venedig, Johannes Hamman de Landoia dictus Hertzog, 1490. fol. (Hain 11607.)

CAMPAGNOLA, Domenico: Der hl. Hieronymus. B. 2.

BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN.

TODI, Jacopone da: Cantici ovvero laudi. Florenz, Francesco Bonaccorsi, 1490. 4°. (Hain 9355.)

RAPPRESENTATIONE, La, Di Santa Cecilia Vergine et Martire. Nuovamente ristampata. Florenz, Jacopo Chiti, 1571. 4°. Mit Holzschnitten des XV. Jahrhunderts.

REGOLA, La, del terzo ordine di sancto Francesco. Ohne Ort und Datum (Florenz, um 1500). Piero Pacini da Pescia. kl. 4°.

PRIVILEGIA et indulgentie fratrum minorum ordinis sancti Francisci. Ohne Ort und Datum (Florenz, um 1500). 8°.

OVIDE, Les métamorphoses d'. Mit lateinischem und französischem Text, und Kupferstichen nach Eisen, Moreau, Gravelot, Boucher u. A. ausgeführt unter der Leitung von Lemire und Basan. 4 Bde. Paris 1767—70. 4°.

ZEICHNUNGEN.

UNBEKANNT. DEUTSCHE SCHULE, ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS: Christus am Kreuz; zu beiden Seiten Maria und Johannes. Miniaturmalerei auf Pergament aus einem Cantionale. Das Kreuz bildet den Initialbuchstaben T. Reiche Einfassung mit Laubwerk und Engelfiguren. Von sehr feiner und sorgfältiger Ausführung. 460/320.

ELSHEIMER, Adam: Eine Landschaft. Nach rechts der Ausblick auf eine weite Ebene; im Vordergrund nach links ansteigendes Terrain; darauf ein Zug beladener Saumtiere. Entwurf zu dem unter dem Namen „Aurora" vom Grafen von Goudt nach Elsheimer gestochenen Gemälde. (Jetzt in der herzoglichen Galerie zu Braunschweig.) Federzeichnung. 177/267.

PASSE, Crispin de: Der Erzengel Michael, auf den überwundenen Drachen tretend. Federzeichnung. 210/189.

DERSELBE: Zwei Blätter, „Orpheus" und „Amphion". Entwürfe zu den unter dem Titel „4 Principes Musicae" gestochenen Kompositionen. Getuschte Federzeichnungen. 191/151.

VINCK-BOONS, David: Eine Folge von zwölf Darstellungen von Jagden, Vogel- und Fischfang nebst einem Titelblatt. Höchst sorgfältig ausgeführte getuschte Federzeichnungen. Originalzeichnungen zu der von Serwouter gestochenen und 1612 bei C. J. Visscher erschienenen Folge von Jagden etc. Durchschnittlich 102/280.

POELENBURG, Cornelis van: Sieben Blätter mit Studien zu biblischen und mythologischen Scenen. Rothstiftzeichnungen. 136–150/199—207 bezw. 91—109/139—172.

SAFTLEVEN, Cornelis: Eine grotteske Gestalt, nach links schreitend. Links oben das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1627. Getuschte Federzeichnung. 251/185.

REMBRANDT VAN RIJN: Zwei Blätter mit Figurenstudien in Oelkreide. Auf dem einen ein stehender bärtiger Mann in hohem Hut und weitem Mantel, von vorn gesehen. 135/98. Auf dem andern zwei Frauen, die eine nach links schreitend, von hinten gesehen, die andere nach rechts, neben ihr ein Kind. — 90/112.

LIVENS, Jan: Der Kopf eines älteren bärtigen Mannes, nach links blickend. Weiss gehöhte Pinselzeichnung in brauner und schwarzer Oelfarbe. 202/165.

TERHIMPEL, Antonis: Zwei Blätter figurenreiche Lagerscenen. Getuschte Federzeichnungen. Rund. Durchm. 125.

BRAKENBURG, Reinier: Ein Schenkmädchen, einem unter einer Laube sitzenden Mann ein Glas Wein reichend. Bezeichnet mit dem vollen Namen des Künstlers. Aquarellierte Federzeichnung. 228/183.

BREKELENKAM, Quirjin: Eine Pfannkuchenbäckerin, sitzend nach links gewandt. Rechts unten das Monogramm des Künstlers. — Rothstiftzeichnung. 298/217.

BEGEIJN, Abraham Cornelisz: Zwei Reiter, vor einem Wirthshause Halt machend. Rothstiftzeichnung. 200/298.

WIT, Jacob de: Eine Reihe von eilf Entwürfen zu dekorativen Malereien mit mythologischen und allegorischen Figuren, Kindergruppen etc. Meist mit dem Namenszug des Künstlers. Getuschte und aquarellierte Federzeichnungen.

UNBEKANNT. NIEDERLÄNDISCHE SCHULE, ZWEITE HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS: Ansicht der Stadt Vienne in Frankreich. Federskizze zu dem entsprechenden Kupferstich in Braun's Städtebuch. Auf der Rückseite eine andere Landschaftsskizze. Federzeichnung. 240/415.

PHOTOGRAPHIEN.

MEISTER E. S. 1466 (1467): Das Alphabet. B. 94—109; vol. VI pag. 51. Lichtdruckfascimile. München 1881. 4°.

25 Blatt Photographien nach Gemälden eines spanischen Meisters um 1480, ehemals in der Kathedrale von Ciudad Rodrigo in Spanien, jetzt im Besitze von J. C. Robinson in London. Geschenk Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin.

Im August wurde im Mittelsaal des Kupferstichkabinets eine Ausstellung der vorzüglichsten im Besitze des Kabinets befindlichen Handschriftmalereien aus den Epochen vom Beginn des XIV. bis ins XVI. Jahrhundert veranstaltet. Dieselbe umfasste ungefähr 80 Einzelblätter, welche ursprünglich Bestandtheile von handschriftlichen Codices gebildet hatten.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

A. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

AFRIKA: Die neue Wege eröffnende Reise des Dr. Lenz hat Sammlungen zugebracht, ebenso die von Dr. Rohlfs in Abyssinien, und ausserdem sind Geschenke Dr. Schulz's aus Madagascar zu erwähnen, sowie Ankäufe von Cameron.

OCEANIEN: Eine präparierte Hand, von den Eingeborenen Australiens zur Erinnerung an verstorbene Verwandte getragen, ist von Dr. Kortüm in Cooktown geschenkt, mit welchem sich ausserdem, bei seiner Anwesenheit, Rücksprache für Weiteres nehmen liess. Von Hawaii sind nachträglich Ergänzungen zu den Reise-Ergebnissen eingelaufen.

ASIEN: Aus seiner Reise in Ferghan hat Freiherr von Middendorf einen Sattel von dort geschenkt, Geh. Med. Rat Prof. Virchow chinesische Modelle; Ankäufe für japanische Sammlungen sind mit Herrn Dr. Gierke und Herrn Oberstabsarzt Dr. Müller eingeleitet.

AMERIKA: Von Herrn Minister-Residenten v. Gramatzki ist ein kupfernes Idol aus Bogota geschenkt; vom Herrn Konsul Sesselmann in Para ist ein präparierter Indianerkopf aus dem oberen Marañon herabgebracht, und hat sich derselbe zugleich bei seiner persönlichen Anwesenheit hier, zur Rücksprache über Weiteres aus den dortigen Beziehungen bereit gezeigt. Gipsabgüsse der Holzskulpturen aus Guatemala, die aus dem Nachlass des Dr. Bernoulli sich im Museum zu Basel finden, sind von dort erworben. Ausserdem findet sich das Museum jetzt mit glücklichem Ausgang der viele Jahre hindurch oftmals von Unterbrechungen bedrohten Bemühungen, im Besitz der kostbaren Skulpturen aus Santa Lucia (in Guatemala) und ist für schliesslichen Erfolg besonders dem Minister-Residenten Herrn Werner von Bergen Dank zu sagen. Auf diese in jeder Weise eigenartigen und alleinstehenden Schätze, sowie auf ihre Bedeutung für die amerikanische Archäologie, wird später im Besonderen zurückzukommen sein.

EUROPA: Herrn Konsul Bartels in Moskau sind aufs Neue Geschenke zu danken, sowie Vermittelung einiger Ankäufe.

B. SAMMLUNG DER NORDISCHEN ALTERTÜMER.

Die Sammlung erhielt in dem Vierteljahr Juli-September 1881 folgenden Zuwachs:

Aus der Provinz BRANDENBURG. Durch Ankauf: einen Bronzeschaftcelt, bei Neu-Ruppin gefunden, und einen Bronzehohlcelt in der Nähe von Reinickendorf bei Berlin gefunden; als Geschenk: einige Thongefässe aus der Gegend von Luckau von Herrn Dr. Behla in Luckau; ferner Gefässreste, einen Schlagstein, einen Kornquetscher und ein Webegewicht aus einer Fundstelle bei Hankels Ablage in der Nähe von Schmöckwitz (Kreis Teltow), von Herrn Hülfsarbeiter Architekt E. Krause und Gefässreste vom Schmöckwitzer Werder (Rockswerder) von demselben.

Aus POMMERN durch Ankauf eine bronzene Zaumkette mit eiserner Gebissstange bei Sallin, Kreis Dramburg, gefunden.

Aus POSEN, als Geschenke: einen flachen Mahlstein mit zwei zubehörigen Reibern von Herrn Rittergutsbesitzer Tiedemann auf Slaboszewo, Kreis Mogilno; eine Gesichtsurne und einige andere Thongefässe, von Herrn Gymnasialdirektor Schwartz in Posen; eine schwarze Urne von dem Typus der Gesichtsurnen nebst vollständigem Inhalt, bei Schneidemühl gefunden, von der Königlichen Eisenbahndirektion zu Bromberg.

Aus SCHLESIEN: einen Steinhammer von Halbendorf-Schleife, Kreis Rotenburg, Geschenk des Herrn Leutnant a. D. W. von Schulenburg zu Charlottenburg.

Aus MEKLENBURG: einen Steindolch gefunden bei der Lichtenberger Ziegelei bei Feldberg, Geschenk des Herrn Ziegelmeisters Kruse.

Aus BAYERN, durch Ankauf: Ausgrabungen aus Hügelgräbern Oberfrankens; als Geschenk: Gefässreste und geschmolzene Glasperlen aus dem spätrömischen Begräbnissplatze bei Kampfmühl in der Nähe von Regensburg.

Aus BÖHMEN: Basaltschlacke von dem Brandwalle bei der sogenannten Teufelsmauer bei Křemusz in der Nähe von Teplitz (Geschenk).

Aus dem Herzogthum SALZBURG: Gefässreste von der Heidenschanze bei Bischofshofen und Holzreste aus den keltischen Salzminen bei Hallein, Geschenk des Herrn Geh. Med. Rat Prof. Dr. Virchow.

Aus UNGARN, durch Ankauf: eine Bronzelanzenspitze von Marmaros-Szigeth und eine spätrömische Bronzefibel von Liptó St. Miklós.

Aus der SCHWEIZ, durch Ankauf: eine Sammlung von Bronzen, Steinwerkzeugen, Bein- und Thongeräten von verschiedenen Pfahlbaustationen des Bieler Sees.

Aus SCHWEDEN: eine Sammlung von Steingeräten aus Schonen, Geschenk des Herrn Dr. Gomer Brunius zu Landskrona.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Erwerbungen des vorigen Jahres, welche nunmehr eingetroffen sind: die naophore Granitstatue des Horu, eines Beamten unter

der Königin Amenartis, XXVI. Dynastie, mit vielen Inschriften von 49 cm Höhe; ein Naos mit zwei Uräusschlangen aus Kalkstein, und eine granitene Opfertafel ohne Inschrift.

Der deutsche Generalkonsul in Alexandrien Herr Baron von Saurma Jeltsch machte zum Geschenk: eine Granitstatue des Mondgottes Chons mit dem Namensschilde Ramses' II.; einen Granitcippus, um welchen sich eine Schlange ringelt und der den Namen der Königin Schepu-en-apet, der Tochter des Königs Pianchi trägt, XXVI. Dynastie, Höhe 25 cm; eine Granitstele von 81 cm Höhe, welche einen ptolemäischen Pharao vor den Gottheiten Harmachis und Hathor, Chnum und Sati opfernd darstellt; eine Kalksteintafel, deren Inschriften eine Reihe von Priestern des memphitischen Bāl aufführen.

Vom Direktor der Abteilung wurde eine Sammlung von 36 Ostraca mit hieratischen, griechischen und koptischen Inschriften geschenkt.

Es wurden ferner erworben von grösseren Monumenten: eine Grabtafel des alten Reiches mit der Darstellung des Imeri und seiner Gattin an einem Opfertische und entsprechender Inschrift; die Basis einer Statue des Namu mit Inschrift aus Kalkstein; die Opferstele eines Schreibers Ani; ferner eine Vase, deren Form den Leib des Gottes Besa nachahmt; eine Tiermumie in Leinenbinden in einem längeren Thonkruge; der Mumienkasten des Monthpriesters Horsiesis in Form der Mumie mit vielen Inschriften aussen und innen, welche dem Todtenbuche entnommen sind.

Von kleineren Altertümern wurden erworben: drei Hände aus Elfenbein, ein Horn aus demselben Material; ein Scarabäus mit der Darstellung Thutmes III., wie er von seinem Löwen begleitet einen Asiaten niederschlägt; zwei Glasmasken mit Darstellung eines männlichen und eines weiblichen Kopfes; ein Formenstein, ein Knabe aus Terracotta im römischen Stile. Ferner wurden aus Zaqāzīq (Bubastis) erworben: Katzen in Bronze, der Kopf einer Katze mit einem Scarabäus auf demselben; gleichfalls in Bronze: Statuetten der Sechet, des Besa, des Nefer-Tum und eine Anzahl Amulette in in Terracotta, eine Bronzestatuette des Set, eine Königsstatuette in Bronze; die Bronzestatuette einer griechischen Göttin mit Scepter; eine Art Armband aus Terracotta mit dem Namen Usarkons II., Sistrumgriffe mit dem Namen Psametichs I. und Amasis' II. und andere ähnliche Gegenstände.

An Gipsabgüssen wurden erworben: die drei grossen Holzreliefs aus dem Grabe des Hesi (Bulaq), zwei Reliefs aus dem Grabe des Ptahhotep (Saqqarah) und eins aus dem des Ptahmes; ferner die in Bulaq befindliche 1,60 m hohe Gruppe zweier, Fische darbringender Hyksos aus Tanis; das aus dem Tempel von Deir-el-bahri entnommene Relief, welches die Fürstin von Punt darstellt; die Göttin Apet in Form eines aufrecht stehenden weiblichen Nilpferdes von 98 cm Höhe, XXVI. Dynastie, Bulaq; die Kuh, aus dem Grabe des Psametek in Saqqarah, jetzt in Bulaq, XXX. Dynastie; Reliefdarstellung der Kleopatra von 130 cm Höhe und 60 cm Breite aus dem Tempel von Denderah; kleinere Reliefdarstellung eines Ptolemäers und einer Fürstin derselben Dynastie (Bulaq), Reliefdarstellung von vier Vogelgestalten aus dem Osiristempel zu Denderah (Mariette, Denderah IV, 43 unter 14 bis 17); zwei Reliefdarstellungen des Gottes Besa aus Denderah; eine Doppelstatue desselben Gottes, der auf der einen Seite männlich, auf der anderen weiblich dargestellt ist.

An Papyren wurden erworben: ein funerärer Papyrus des Pefau, der einige Kapitel des Todtenbuches in hieratischer Schrift enthält, von etwas über einen Meter Länge; das hieratische Todtenbuch des Pechal-Chons von über 5 m Länge; das Scha-en-sensen des Thoti von 1,82 m Länge, gleichfalls in hieratischer Schrift. Es wurden ferner angekauft eine Sammlung von Papyrusfragmenten aus Theben, mit griechischer und koptischer Schrift, darunter Bruchstücke eines griechischen Epos in Hexametern, eine Sammlung von Papyrus- und Pergamentfragmenten aus dem Fayyum mit griechischer, koptischer, arabischer, hebräischer und lateinischer Schrift, darunter fünf Quartblätter aus einer Pergamenthandschrift des Euripides und ein Quartblatt von Papyrus aus der Analytik des Aristoteles, und endlich die Papyrussammlung des Herrn Rogers Bey, welche gleichfalls aus den Fayyumer Funden hervorgegangen ist; sie besteht vorwaltend aus cursiv-griechischen und arabischen Handschriften, enthält daneben aber auch koptische, hebräische und demotische Fragmente.

LEPSIUS

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Im abgelaufenen Vierteljahr sind folgende Erwerbungen für die Königliche National-Galerie erfolgt:

A. ÖLGEMÄLDE.

E. VON GEBHARDT (Düsseldorf): „Himmelfahrt Christi".

KARL BLECHEN (Berlin †): 7 landschaftliche Entwürfe und Studien meist nach italienischen Motiven.

WISNIESKY (Berlin). Zwei Genrebilder: „Heimkehr" und „Edelknabe und Landmädchen".

A. GRAFF: Weibliches Bildniss.

5 Bilder, Aufwand zus. 39000 Mark.

Ausserdem wurde aus dem v. Rohr'schen Stiftungsfond angekauft:

E. BRACHT (Karlsruhe): „Abenddämmerung am toten Meer" — für 3000 Mark.

B. BILDHAUERWERKE und C. KARTONS

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

CHR. WILBERG (Berlin): 5 Blatt Aquarell-Zeichnungen, nämlich 1. Basilika zu Pergamon, 2. Brücke, 3. Strasse mit Minaret daselbst, 4. Thor in Palermo, 5. Blick in die Loggien Rafaels im Vatikan.

WILH. HENSEL († Berlin): das sogenannte Lalla-Rookh-Album, 50 Kostümporträts fürstlicher Persönlichkeiten, Bleistift.

55 Blatt, Aufwand zus. 5500 Mark.

JORDAN.

III. KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

In der Zeit vom 1. Juli bis 1. Oktober 1881 sind für die Sammlung erworben:

SPIEGELSCHRANK, reich geschnitzt, bemalt und vergoldet. Frankreich, Zeit Ludwigs XIV.

LEDERTAPETE, in Blau und Gold gepresst, mit Pilastern, Sockel und Fries. Italien, Anfang des XVIII. Jahrhnnders.

CHINESISCHER KAISERTHRON in Lackarbeit mit Einsätzen von Seidenstoff und mit grossem Pfauenrad. Durch freundliche Vermittelung des Gesandten Herrn von Brandt.

CHINESISCHE UND JAPANESISCHE PORZELLANE, LACK- UND METALLARBEITEN aus den Sammlungen des Baron von Gutschmidt und des Dr. med. Gierke.

HAUSORGEL in einem aus Eichenholz geschnitzten Gehäuse von höchster Vollendung. Niederländische Arbeit im Stil der Thüren von Oudenarde. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

KOFFER mit Eisen beschlagen um 1700.

KASEL mit völligem Zubehör, weisse Seide mit Gold gestickt. Anfang des XVIII. Jahrhundert.

TISCH mit Platte von Delffter Fayence. XVII. Jahrhundert.

Die Sammlung ist im verflossenen Vierteljahr aus dem alten Gebäude der Königlichen Porzellanmanufaktur in den monumentalen Prachtbau übergesiedelt, dessen feierliche Eröffnung am 21. November stattfand.

Die Ueberführung hat in der Zeit vom 20. Juni bis 1. Oktober stattgefunden, ohne dass irgend ein Unfall eingetreten ist. Ueber die Einrichtung des Neubaues in allen seinen Teilen berichtet das am Tage der Eröffnung ausgegebene Buch: Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. 4°. Ueber die Sammlung im Besonderen das am gleichen Tage erschienene Heft: Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Führer durch die Sammlung. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1881. 8°. 102 Seiten. Preis 50 Pf.

LESSING.

BERICHT

ÜBER DIE ERGEBNISSE DER VON DER LANDES-KOMMISSION ZUR BEGUTACHTUNG DER VERWENDUNGEN DES KUNSTFONDS IM JAHRE 1880/81 GEPFLOGENEN VERHANDLUNGEN.[1])

In dem Zeitraum von Mitte 1880 bis Herbst 1881 sind folgende, auf Vorschlag der Kommission von Sr. Excellenz dem Herrn Minister beschlossene monumentale Malereien und Bildwerke begonnen und teilweis der Vollendung nahe gebracht:

1. Die Ausschmückung der architektonisch umgestalteten Aula des Gymnasiums zu Minden mit monumentalen Wandgemälden durch Professor THUMANN in Berlin (begonnen);
2. die Ausschmückung der Hauptfront des Joachimsthalschen Gymnasiums bei Berlin mit Statuen des Platon und Aristoteles von dem Bildhauer KLEIN in Berlin, einer Akroteriongruppe von HUNDRIESER und einem Relief im Giebelfelde von OHMANN daselbst; sämmtliche Bildwerke in Sandstein auszuführen (nahezu vollendet);
3. die Ausführung eines Cyklus von Gemälden in reiner Freskotechnik im Vereinssaale des Architektenhauses zu Berlin durch den Maler PRELL in Berlin, wozu ein Beitrag aus Staatsfonds bewilligt worden (teilweis vollendet);
4. die Ausschmückung des Treppenhauses im Königl. landwirtschaftlichen Museum zu Berlin mit landschaftlichen Wandgemälden etc. von H. GÄRTNER (begonnen);
5. das zum Schmuck des Treppenhauses der Universitäts-Bibliothek in Berlin bestimmte dritte Friesbild „Begrüssung der Reformatoren durch die Humanisten" von Professor O. KNILLE in Berlin (vollendet);
6. Ausführung der Kolossal-Statuen des Platon und Hippokrates durch den Bildhauer EBERLEIN, sowie des Aristoteles und Solon durch KARL BEGAS in französischem Kalkstein für das neue Universitätsgebäude in Kiel (in der Vollendung);
7. Ausführung eines Kruzifixes in edlem Holz für die Kirche zu Adelnau bei Posen durch den Bildhauer TÜSHAUS in Düsseldorf (in der Vollendung);
8. Ausführung von zwei kolossalen Sphinx-Gestalten in französischem Kalkstein für die Wangen der Freitreppe am neuen Regierungs- und Gerichtsgebäude zu Cassel durch den Bildhauer KARL BEGAS in Berlin (in der Vollendung),
9. Ausführung von zwei Karyatiden für das Hauptportal des neuen Akademie-Gebäudes zu Düsseldorf unter Voraussetzung einer Umgestaltung der Portal-Anlage zum Zweck wesentlicher Vergrösserung des figürlichen Schmuckes und der Herstellung desselben in edlem Material durch Prof. WITTIG dortselbst.

Infolge früher ertheilter Bestellung sind vollendet und in der Säulenhalle des Alten Museums aufgestellt:

10. Marmorstatue Ottfried Müller's von Professor TONDEUR und
11. Marmorstatue Peters von Cornelius von Professor CALANDRELLI.

Aus Staatsmitteln angekauft wurden:

Die Marmorbüste des ehemaligen Direktors der Sternwarte in Berlin, Encke, ausgeführt vom Prof. AFINGER daselbst zur Aufstellung in der Sternwarte; das Modell der Statue „Dämon des Dampfes" von dem Bildhauer REUSCH in Königsberg, welches in Bronze ausgeführt und in einem Hofe oder in der Umgebung des neuen Gebäudes für die Königliche technische Hochschule zu Berlin (Charlottenburg) Aufstellung finden soll.

Aufträge wurden erteilt bezw. nach erfolgter Einlieferung der erforderlichen Entwürfe in Aussicht gestellt:

Dem Maler BRAUSEWETTER in Berlin zur Ausführung von Friesbildern für die Aula des Gymnasiums zu Bromberg;

dem Professor Gustav SPANGENBERG hier zur Ausschmückung des Treppenhauses im

[1]) Die Kommission bestand aus den bereits im ersten Bericht (Jahrgang II S. XVIII) aufgeführten Mitgliedern, mit dem Unterschied, dass an Stelle des verstorbenen Geh. Ob. Hofbaurat Strack der Baurat Prof. Ende eingetreten war und zeitweilig der Baurat Prof. Raschdorff (Berlin) sowie der Prof. Dücker (Düsseldorf) als Stellvertreter betheiligt waren.

Universitätsgebäude zu Halle a/S. mit Wandgemälden;

den Malern Professor STEFFECK, NEIDE und KNORR in Königsberg zur Ausführung von geschichtlichen Wandgemälden für die Aula des Königlichen Wilhelms-Gymnasiums zu Königsberg i./Pr.;

den Malern KOLITZ, KNACKFUSS und SCHEURENBERG, sowie dem Architekten SCHNEIDER in Cassel bezw. Berlin zur Ausschmückung des Treppenhauses im neuen Regierungs- und Gerichtsgebäude zu Cassel mit geschichtlichen und allegorischen Wandgemälden;

dem Maler Paul MEYERHEIM in Berlin zur Ausschmückung des Vestibüls im obersten Stock des Gebäudes der Nationalgalerie in Berlin mit neun friesartigen Gemälden;

dem Professor JANSSEN in Düsseldorf zur Ausschmückung der Aula der technischen Hochschule in Berlin durch zwei grosse figürliche Wandgemälde, und den Malern WILBERG, Louis SPANGENBERG und KÖRNER in Berlin zur Herstellung von fünf bezw. je zwei Lünetten-Bildern, darstellend architektonische Prospekte, für denselben Raum;

dem Professor KAUPERT in Frankfurt a./M. zur Ausführung von Entwürfen zu den Statuen der Apostel Lucas und Johannes für die Basilika in Trier;

dem Bildhauer Max KRUSE in Berlin zur Ausführung seines auf der Akademischen Ausstellung von 1881 befindlichen Modelles „Siegesbote von Marathon" in Bronze.

Zur Ermöglichung und Vollendung von Kunst-Unternehmungen, die von Vereinen und Korporationen eingeleitet worden sind, wurden Staatszuschüsse bewilligt:

an den Professor SCHAPER in Berlin für die Vollendung des nunmehr im Tiergarten daselbst aufgestellten Marmordenkmals von Goethe;

zur Vervollständigung der Hohenzollern-Porträts in dem von Professor P. JANSSEN zu Düsseldorf mit Wandmalereien ausgeschmückten Rathaussaale zu Erfurt;

zur Ausführung von Kolossalbüsten des Herzogs Albrecht und Sr. Majestät des Kaisers und Königs in Sandstein durch den Bildhauer REUSCH zu Königsberg i./Pr. für das Regierungsgebäude daselbst;

zur Ausführung eines Standbildes von Schinkel in seiner Vaterstadt Neu-Ruppin durch den Bildhauer WIESE in Berlin;

zur Ausführung eines Denkmals für den Technologen Karmarsch in Hannover durch den Bildhauer RASSAU dortselbst; und

zur Fertigstellung der RACHNER'schen Bronzebüste Karl von Holtei's in Breslau.

Auf Antrag der besonderen Kommission[1]) zur Pflege des Kupferstiches und anderer graphischer Vervielfältigungs-Techniken sind folgende Arbeiten in Auftrag gegeben und in der Ausführung gefördert worden:

Stich nach N. Poussin's Campagna-Landschaft „Acqua acetosa" (Original in der Berliner Gemäldegalerie) von dem Kupferstecher LINCKE in Berlin (vollendet);

Stich nach dem Gemälde von Pieter de Hoogh (Gemäldegalerie in Berlin) von Professor FORBERG in Düsseldorf;

Stich nach Pesne's Porträt G. Fr. Schmidt's und seiner Frau (Galerie in Berlin) von SACHS;

Stich nach Moretto's „Verehrung der Maria und Elisabeth" (Galerie in Berlin) von Hans MEYER daselbst;

Stich nach Gabriel Metsu's „Lautenspielerin" (Galerie zu Cassel) von RÖMER in Berlin;

Facsimile-Tondruck nach dem für die Königliche Universitäts-Bibliothek zu Berlin ausgeführten Friesgemälde „Altertum" von Professor KNILLE durch den Lithographen P. GEISSLER in Berlin.

Sämmtliche Arbeiten gehen der Vollendung entgegen.

Der von dem Professor MANDEL in Berlin mit Staatsunterstützung begonnene Stich nach Raphael's Sixtinischer Madonna wird demnächst beendigt sein.

---

[1]) Dieselbe besteht aus den Herren: H. Grimm, Knaus, Mandel, Dr. Jordan, sowie dem Direktor der Königlichen Gemäldegalerie Dr. Julius Meyer und dem Direktor des Königlichen Kupferstich-Kabinets Dr. Lippmann.

BRESLAU.

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE.

Das Kuratorium hat im Laufe des Jahres 1881 für die Gemäldesammlung des Museums folgende Werke erworben:

KROENER: Rehe im Frühlingswalde, Oelgemälde;
Adolf DRESSLER: 121 in Oel gemalte Skizzen und Studien aus dem Nachlass des Künstlers.

Die vor zwei Jahren bestellten überlebensgrossen Gipsmodelle von zwei für das Vestibul bestimmten plastischen Gruppen „Dürer" und „Michelangelo", wurden von Professor R. HERTEL der Verwaltung übergeben.

Die Sammlung der Gipsabgüsse ist durch eine Anzahl von Erwerbungen aus den Gebieten der Antike, der Gotik und der Renaissance bereichert worden.

In der Abteilung der Bibliothek und der Kunstdrucke wurde mit Anschaffung von kunstgeschichtlichen und kunstwissenschaftlichen, sowie von solchen Werken fortgefahren, welche die Hülfswissenschaften des Kunstbeflissenen behandeln. Das Hauptaugenmerk war aber auf die Sammlung von Nachbildungen älterer Kunstwerke und zwar zunächst auf Vervollständigung der Sammlung von Lichtdruck-Nachbildungen von Handzeichnungen alter Meister gerichtet, für welche im Laufe des Jahres etwa 1500 Blätter erworben wurden. Diese Sammlung beläuft sich jetzt auf über 5500 Blatt, und enthält den grössten Teil alles Wünschenswerten, das dem Kunsthandel zugänglich ist. — Auch die Sammlungen von Photographien nach Gemälden und nach mustergültigen Arbeiten des Kunstgewerbes wurden ansehnlich vermehrt.

Als Geschenk wurde dem Museum von seinem hohen Protektor, Sr. Königl. Hoheit dem Prinzen Albrecht von Preussen überwiesen:

F. C. MAIER: das Innere der Sebalduskirche zu Nürnberg, Oelgemälde.

Eine höchst wertvolle Bereicherung erhielt das Museum ferner durch ein Vermächtniss des leider so früh aus dem Leben geschiedenen gelehrten und gründlichen Forschers, Stadtrat Dr. August Fischer, dessen Verlust im weitesten Kreise der Kunstfreunde auch über die Grenzen seiner Heimat hinaus gefühlt wird. In hochherziger Ausführung seiner Absichten haben die Erben, über den Wortlaut der testamentarischen Bestimmungen hinausgehend, dem Museum alle Bestandteile seines Nachlasses überwiesen, welche für dasselbe wünschenswert waren, namentlich:

24 Oelgemälde von niederländischen Meistern:

A. CUYP: Sonnige Landschaft mit beladenen Maulthieren.
Ders.: Stadtplatz mit Reitschule.
Ders.: Landschaft mit Reitern.
J. VAN GOYEN: Altes Schloss am Flussufer.
Ders.: Flusslandschaft mit Burgruine.
Ders.: Dünen-Landschaft.
A. VAN DER NEER: Flusslandschaft; Mondschein.
Ders.: Reiche niederländische Landschaft; Mondschein.
E. VAN DER POEL: Feuersbrunst.
Ders.: Wintervergnügen.
R. BRAKENBURGH: Streit in der Schenke.
C. BEGA: Liebkosung.
G. DOW: Die gefangene Maus.
K. DUJARDIN: Ein gesatteltes Damenpferd harrt im Schlosspark der Besteigung.
A. VAN EVERDINGEN: Norwegischer Bergstrom.
P. NEEFS sen.: Inneres einer gotischen Kirche.
P. POTTER: Landschaft mit Kühen.
J. RUYSDAEL: Eichen am Bach.
S. RUYSDAEL: Flusslandschaft.
J. STEEN: Ländliches Willkomm.
A. VAN DE VELDE: Viehmarkt.
J. WALTSCAPEL: Stillleben.
PH. WOUVERMAN: ein Schimmel.
J. WYNANTS: Offene Landschaft am Waldsaum.
Schule von H. HOLBEIN: Weibliches Bildniss.
B. ZEITBLOOM: Die Verkündigung; zwei Altarflügel.
Schule von Siena: Madonna; Tempera.
C. VON EINHUBER: Dorfschenke; Oelgemälde.
F. VOLTZ: Heimkehrende Viehherde; Oelgemälde.
ZWENGAUER: Moorlandschaft.; Oelgemälde.

Ferner: 1950 Photographien nach Werken der Baukunst, Malerei und Skulptur, vorwiegend der italienischen Renaissance; und 124 Werke kunstwissenschaftlichen Inhaltes,

darunter viele Sammelwerke von photographischen und Lichtdruck-Nachbildungen, von bedeutendem Wert.

Einen schweren Verlust erlitt das Museum durch den am 7. August 1881 erfolgten Tod des Vorstandes des Meister-Ateliers für Landschaftsmalerei, ADOLF DRESSLER, dessen segensreiches Wirken im dankbaren Andenken der Verwaltung fortleben wird. — Um seinem künstlerischen Verdienst gerecht zu werden, und namentlich die Bedeutung seines in zahlreichen Studien und Skizzen repräsentierten verborgenen und unbefangenen Schaffens an das Licht zu bringen, veranstaltete das Museum im November 1881, dem Beispiel der Königlichen Nationalgalerie folgend, eine Ausstellung seiner nachgelassenen Werke, die das reiche und vielseitige Gestaltungsvermögen des Entschlafenen zu verdienter Geltung brachte.

BERG.

Dritter Jahrgang No. 2. 1. April 1882

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT
VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

Während der Umbau des östlichen Flügels zu Kabinetten mit darüber liegenden Depot-Räumen im Fortschreiten begriffen ist, wurde in diesem Vierteljahr die Herstellung des sogenannten Schirrmacher'schen Oberlichtsaales, als des in die Galerie einführenden Vorraumes, zu Ende geführt. Der Charakter des Vorraumes, der die Sammlung, entsprechend den in ihr vertretenen Hauptschulen und ihrer systematischen Anordnung, in zwei gleiche Hälften teilt, ist als solcher ausgesprochen. Nach beiden Seiten ist derselbe durch leicht bewegliche Glasthüren von den eigentlichen Galerieräumen abgesondert; nach vollendetem Umbau wird der östliche Eingang zu der Deutschen und Niederländischen, der westliche zu der Italienischen, Spanischen und Französischen Schule führen. Der zur Rotonde leitende (grössere) Ausgang ist mit einer Windfangthüre versehen worden, um dem Vorraum, der zugleich als Durchgang zum Neuen Museum dient, Schutz vor Zug zu gewähren und eine geschlossenere Form zu geben.

Als Vorraum ist dieser kleine Oberlichtsaal auch dadurch gekennzeichnet, dass hier der Verkaufstelle der Photographischen Gesellschaft ihr Platz angewiesen wurde. Bei der Aufstellung einer Auswahl von Photographien war der Gesichtspunkt massgebend, dem Besucher, der sich auf eine flüchtige Rundschau beschränken muss, das Auffinden einer Anzahl hervorragender Bilder durch Vorführung der bezüglichen Photographien zu erleichtern.

Das neue Heizungssystem, seit 1. Oktober in den nördlichen Oberlichtsälen zur Anwendung gebracht, bewährt sich sowohl in der Erzeugung einer gleichmässigen Temperatur als auch in der Erhaltung einer reineren Luft. Was übrigens letzteres, die Herstellung einer möglichst reinen Luft mit einem gewissen möglichst gleichmässigen Feuchtigkeitsgehalt anlangt, so wird hierin ein sicheres Resultat erst zu erwarten sein, wenn mit der Fortsetzung des Umbaues die projektierten Ventilationsschächte zur Ausführung gelangen.

JUL. MEYER.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Der Zuwachs von Originalen war in diesem Quartale wieder einmal ein grosser, indem die über Triest dirigierten Sendungen der pergamenischen Fundstücke zweiter Campagne eintrafen. Alles zur Gigantomachie gehörige wurde vor Allem ausgepackt und unter der Hand des Herrn Freres sind damit schon wertvolle Fortschritte in der Rekonstruktion des Ganzen gelungen; ich nenne die Herstellung der Verbindung zwischen der Zeus- und der Athenagruppe und die der Südwestecke.

Ueber die sämmtlichen Ergebnisse der zweiten Campagne ist im Jahrbuche der Königlich Preussischen Museen ein vorläufiger Bericht erschienen, deshalb darf hier ein Eingehen auf dieselben unterbleiben.

Abgüsse kamen uns mit einer geringen Ausnahme nicht zu. Der Former Kalludis ist aber in unserem Auftrage auf einer Reise in Böotien begriffen, um dort zu formen, namentlich die ornamentierte Decke aus dem Grabbau zu Orchomenos, welche Herr Schliemann aufgedeckt hat.

In der Restaurationswerkstatt waren die Herren Freres und Possenti hauptsächlich mit den neuangekommenen pergamenischen Stücken beschäftigt, brachten aber auch einige ältere Stücke der Sammlung in besseren Stand. So wurde von einer Replik des Kopfes des Kentauren Borghese in Paris, den Herr Furtwängler auf einer falsch restaurierten Büste im Magazin erkannte, die Restauration entfernt, und das Stück im Heroensaale aufgestellt, ebenso ein ebenfalls von Herrn Furtwängler bei Revision des Römischen Saales als Kaiserbüste hergerichtet gefundener, freilich sehr verwaschener griechischer bärtiger Porträtkopf. Auch mit neuen Versuchen am Abgusse der Nike von Samothrake ist Herr Freres thätig gewesen.

Die 4. Auflage der kleinen Beschreibung der pergamenischen Bildwerke ist am 15. November ausgegeben.

CONZE.

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Während in der Abgusssammlung keine Erwerbungen erfolgten und auch keinerlei Aenderungen in der Aufstellung derselben gemacht wurden, hat die Abteilung der Originale verschiedene Bereicherungen erhalten.

Erworben wurde durch den Unterzeichneten in Sevilla die bemalte Holzbüste der Maria als Schmerzensmutter, ein Werk des Martinez Montañez. Dieselbe bietet für unsere Sammlung schon dadurch ein gewisses Interesse, dass derselben darin das erste Stück spanischer Plastik zugeführt ist. Zugleich ist die Büste aber auch ein besonders charakteristisches und vorteilhaftes Werk von dem Hauptmeister der südspanischen Plastik, deren starker Naturalismus ein glückliches Gleichgewicht erhält durch ein sehr ausgesprochenes, wenn auch etwas akademisches Schönheitsgefühl für Form wie für Bewegung.

In Nürnberg wurden zwei Sandsteinstatuen aus dem XIV. Jahrhundert erworben: ein Erzengel Michael und die Statue Kaiser Karls IV., letztere von einer für die Zeit ihrer Entstehung ganz auffallenden Feinheit der individuellen Auffassung; zugleich von besonderem Interesse als Bildniss des Kaisers aus der Zeit desselben.

In Nürnberg wurde schliesslich auch ein kleiner Kruzifixus aus Buchsbaum angekauft, ein Werk des XVI. Jahrhunderts, mit grösster Sorgfalt und doch künstlerischer Freiheit ausgeführt.

In den der Renaissance-Abteilung im Jahre 1880 zugewiesenen beiden letzten Kompartimenten des sog. Kaisersaals wurde die Aufstellung der Bildwerke vollendet, indem die italienischen Reliefs und Büsten in Thon an den Scheerwänden, die deutschen Holzskulpturen an der Rückwand des Saales, endlich eine Auswahl der kleinen Bildwerke in einem Schranke an derselben Wand ihren Platz fanden.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Erworben wurde im laufenden Vierteljahr ein Klappspiegel aus Bronze mit dem vergoldeten Reliefbilde eines nach rechts blickenden Aphroditekopfes von vorzüglicher Arbeit und Erhaltung. Angeblich aus einem korinthischen Grab.

Als Geschenk des Herrn Carlo Marx, Ingenieur in Iglesias auf Sardinien, erhielt das Antiquarium (durch Vermittelung des Herrn Professor Johannes Schmidt in Halle) einen in der Nähe von Flumini Maggiore gefundenen Bleibarren mit eingestempelter Jnschrift Caesaris Aug. und eingeschnittener Gewichtsangabe.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Im letzten Quartal des Jahres 1881 wurden durch Ankauf 4 goldene, 73 silberne und 28 bronzene Münzen erworben, unter denen eine kleine silberne Medaille des nachmaligen Kurfürsten Joachim Friedrich und seiner Gemahlin Katharina sich auszeichnet, eine Arbeit des zuerst in Breslau, dann in Dresden thätigen vortrefflichen Künstlers Tobias Wolff, mit seinem Monogramm bezeichnet. Dies aus T und W bestehende Monogramm vieler Medaillen wurde bisher allgemein auf einen Künstler Wost bezogen, der nicht existiert hat; der Name Tobias Wolff ist erst kürzlich durch Urkunden festgestellt worden, und bei der Spärlichkeit der Nachrichten über die deutschen Medaillen - Künstler des XVI. Jahrhunderts ist diese Entdeckung wertvoll.

Vaterländisches Interesse hat eine Merovingische Goldmünze mit dem Namen von Mainz; es giebt keine ältere Münze mit dem Namen einer deutschen Stadt.

Bei Paretz an der Havel, unweit von Potsdam, ist eine kleine Urne ausgepflügt worden, welche 40 bis 50 occidentalische und zahlreiche, meist zerbrochene arabische Silbermünzen enthielt; die seltenen und wertvollen Stücke wurden angekauft. Dieser Fund hat mehrfaches Interesse. Die weit ausgedehnte deutsche Silberprägung begann unter Heinrich I., wir kennen sie hauptsächlich aus Funden; der in Rede stehende ist einer der am frühesten vergrabenen, nämlich um 970 (die Mehrzahl der Funde ist 20 bis 40 Jahre später in die Erde gelegt worden), dieser neue giebt daher auch einige Resultate für die durch die Gleichnamigkeit der drei einander folgenden Kaiser Otto verdunkelte Chronologie der Münzen dieser Epoche. Und nicht allein die Zeit, auch der Ort dieses Fundes ist merkwürdig, denn sonst kommen solche Schätze in Deutschland nur weiter ostwärts, an den Ufern der Oder, der Weichsel und ihrer Nebenflüsse, auch an der Ostseeküste vor. All dies Silber war durch den Bernsteinhandel aus dem westlichen und südlichen Deutschland, aus Italien und besonders aus dem Orient herbeigebracht und dann von den slavischen Bewohnern dieser Gegenden während ihrer Kämpfe gegen die vordringenden Deutschen vergraben worden; die aus ihren Sitzen vertriebenen versteckten ihre Schätze, wohl in der Hoffnung zurückzukehren.

Durch Tausch wurden mehrere wertvolle Münzen erworben, namentlich eine Zecchine des Genuesers Dorino Gattilusi, dessen Ahnherr in der Mitte des 14. Jahrhunderts durch Heirat mit einer Prinzessin des Paläologischen Kaiserhauses Lesbos und Phocäa erworben hatte, wo noch nach einem Jahrhundert sein Nachkomme Dorino herrschte.

Eine Reihe von 41 arabischen in Aegypten verfertigten Glas-Gewichten wurde von der ägyptischen Abteilung dem Münzkabinet überwiesen, nachdem dasselbe 104 solcher Stücke, welche Herr Professor Euting gesammelt, angekauft hatte. Diese Glasstücke, unter denen einzelne von beträchtlicher Grösse sind, wurden, wenn sie durch langdauernde Erhitzung erweicht waren, gestempelt, und dann durch Abschleifen der flachen Kehrseite justiert.

Unter einer Anzahl von Münzen und modernen Medaillen, welche von verschiedenen Seiten geschenkt wurden, waren auch 6 Denare des Augustus von vollkommener Erhaltung aus einem in Metz gemachten Funde.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

In den Monaten Oktober bis Dezember des Jahres 1881 wurden folgende Erwerbungen gemacht:

KUPFERSTICHE.

DEUTSCHE SCHULE, XV. JAHRHUNDERT: (Meckenem, Israel van): Achtzehn kleine Darstellungen in Runden. Unbeschrieben.

MECKENEM, Israel van: Die Versuchung des hl. Antonius. B. 87. Gegenseitige Kopie nach M. Schongauer, B. 47.

DERSELBE: Die hl. Theopista. Aus B. 115.

DERSELBE: Ecco homo. B. 134.

GOTTLANDT, Peter: Das Christkind, als hl. Georg. P. 7.

KHOL, Andreas: Bildniss des Georg Fierer (1654). Unvollendeter Probedruck.

SCHMIDT, Georg Friedrich: Der reuige Petrus. (Nach F. Bol.) J. 170. Abdruck vor der

Schrift und vor der Kreuzlage auf der lichten Stelle des Mondes.

CHODOWIECKI, Daniel: 111 Nummern seines Stecherwerkes in verschiedenen Plattenzuständen, zusammen 320 Blätter.

VELDE, Adriaan van de: Das Stadtthor. B. 18.

ITALIENISCHER MEISTER VON 1515: Architekturstück nebst Trophäe. B. XIII p. 420 No. 24.

HOLZSCHNITTE.

ITALIENISCHE SCHULE, XVI. JAHRHUNDERT: Das überlebensgrosse Brustbild eines nach links gewandten, in seinen Mantel gehüllten Apostels. 1131/850.

EBENSO: Das überlebensgrosse Brustbild eines nach rechts gewandt emporblickenden Apostels. Clairobscur von zwei Platten. 1475/1072.

Beides Blätter nach Apostelfiguren von Correggio in der Kuppel des Domes von Parma. Sie scheinen von grosser Seltenheit, vielleicht Unica zu sein. (Vergl. Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio II. pag. 204 f.)

ANDREANI, Andrea: Die Beweinung Christi. Nach Aless. Casolani. — Clairobscur von drei Platten. Meyer K.-L. I. p. 718. No. 5.

Die vorstehend angeführten Blätter sind merkwürdige Beispiele einer mit ausserordentlicher Sicherheit gehandhabten breiten und dekorativen Holzschnitttechnik.

ZEICHNUNGEN.

DÜRER, Albrecht: Das Brustbild eines bartlosen älteren Mannes, in Pelzwerk und aufgekrempelten Hut, etwas nach rechts gewandt.

Silberstiftzeichnung auf weiss grundiertem Papier. 192/148.

Dieses bis auf die unfertigen Hände höchst vollendete Bildniss erinnert in vielen Beziehungen an die in der gleichen Technik ausgeführten Blätter des Skizzenbuches der Reise in die Niederlande in den Jahren 1520 und 1521.

DERSELBE: Die hl. Katharina, sitzend, von vorn gesehen, in der Linken das zerbrochene Rad und das Schwert.

Federzeichnung. 250/174.

Leichte Federzeichnung von grosser Anmut in der Gestalt der Heiligen und der Anordnung des Faltenwurfes.

LIPPI, Filippino: Allegorische Darstellung. Eine sitzende weibliche Gestalt mit zwei kleinen Genien.

Flüchtig getuschte Federzeichnung. 183/199.

Auf der Rückseite desselben Blattes gleichzeitige italienische Schrift.

Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

FLORENTINISCHE SCHULE, ZWEITE HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS: Entwurf zu einer Findung Mosis (?). Einer links stehenden Frau wird von einem vor ihr knieenden Mann in Gegenwart mehrerer Männer und einer Frau ein kleines Kind dargebracht.

Federzeichnung. 158/123.

Auf der Rückseite desselben Blattes flüchtig skizzierte Köpfe von Menschen und Tieren nebst dem Rumpf eines Kindes.

Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

SANTI, Raffaello: Studie zu dem Jesuskind und dem kleinen Johannes d. T. Aus der Madonna dell' Impannata (in der Galerie Pitti zu Florenz). Der Johannesknabe sitzt rechts und blickt zum Beschauer, während er mit der Linken auf das Jesuskind weist, welches links als an der Mutter emporkletternd gedacht ist.

Gehöhte Metallstiftzeichnung auf violettgrau grundiertem Papier, in den Umrissen des Johannes teilweise von fremder Hand mit der Feder übergangen. In der Form eines unregelmässigen Achtecks beschnitten. ca. 211/205.

Aus der Sammlung Connestabile in Perugia.

Diese (Passavant unbekannt gebliebene) Zeichnung bildet die Ergänzung zu der in der Königlichen Sammlung zu Windsor befindlichen Studie, welche die Jungfrau und die hl. Anna in sorgfältigerer Ausführung zeigt, den Jesusknaben dagegen und die hinter ihm stehende Frau nur in den Umrissen. (Pass. Raphael, franz. Ausgabe II p. 490 No. 426.)

ITALIENISCHE SCHULE UM 1500: Allegorische Darstellung. Ein junges Weib, stehend, berührt mit der Hand die Stirne eines

mit einer Wage in der Hand links sitzenden Jünglings.
Federzeichnung. 169/114.
Aus der Sammlung Carlo Prayer.

ITALIENISCHE SCHULE UM 1500: Allegorische Darstellung. Zwei Männer kauern neben einem mit einer Kette umwundenen Baumstumpf. Darüber die Inschrift: Tenpus (sic) Nosce.
Federzeichnung. 179/170.
Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

ITALIENISCHE SCHULE UM 1500: Eine weibliche Gestalt, stehend, ein wenig nach links gewandt, hält eine Kugel in der Rechten.
Federzeichnung. 194/107.
Aus der Sammlung Carlo Prayer.

ITALIENISCHE SCHULE UM 1500: Eine antike Gerichtsscene. Auf der Rückseite desselben Blattes die flüchtige Skizze eines nackten sitzenden Jünglings.
Federzeichnung. 172/181.
Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

MELONI, Altobello: Studienblatt mit den hll. Christophorus, Jakobus major und Laurentius. Zwischen den beiden ersteren ein Wappenschild mit einem Adler.
Federzeichnung. 121/210.
Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

SUARDI, Bartolommeo, genannt Bramantino: Studienblatt mit drei halb zu Gerippen abgezehrten nackten männlichen Gestalten. Links kauert eine derselben auf allen Vieren, während eine andere auf ihrem Rücken sitzt. Die dritte sitzt rechts auf einer Urne.
Federzeichnung. 237/196.
Aus der Sammlung Carlo Prayer.

MORONI, Giov. Battista: Ein Heiliger kniet im Gebet nach rechts gewandt, über der Schulter einen langen Stab haltend.
Gehöhte und getuschte Kreidezeichnung. 273/187.
Aus der Sammlung Carlo Prayer.

ROBUSTI, Jacopo, gen. Tintoretto: Studie zu den Bildnissen venezianischer Prokuratoren. In ganzer Figur mit darüber geschriebenen Namen.
Federzeichnung auf bläulichem Papier. 246/403.
Auf der Rückseite weitere vier Figuren, unten ein nackter Knabe.
Aus den Sammlungen Vallardi und Carlo Prayer.

Im Januar 1882 ward eine Ausstellung der hervorragendsten Erwerbungen des vergangenen Jahres veranstaltet.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Ein wertvolles Geschenk ging der Abteilung zu durch Herrn Kapitän Weber in Junk-Ceylon, der durch Herrn Maler Weber hierselbst drei Steinfiguren übersenden liess, auf dem Boden des alten Kambodia gefunden und für die brahminischen Züge auf den Monumenten des dortigen Buddhismus Beläge liefernd.

Herr Joest, von einer längeren Reise zurückgekehrt, ergänzte durch einige Stücke des von derselben Mitgebrachten die Sammlung für Ceram, Formosa, Celebes, und Herr Dr. Schlesinger schenkte Gegenstände von den Ainos auf Jesso.

Herr Konsul Freudenberg in Colombo hat für das Museum die Geräte der Zimmetbereitung zusammenstellen lassen, nebst dem zugehörigen Rohmaterial.

Aus JAPAN ist Herrn Dr. Junker von Langegg das Geschenk einer durchbrochen gearbeiteten Kanne zu verdanken.

Die Ankäufe (für ASIEN) begriffen Gegenstände von den Nyas-Inseln, eine Sammlung des Herrn Dr. Prochnow, früher Missionar in Kotghur, von dort und einer Reise nach Ladak herrührend, sowie eine grössere Auswahl aus den Sammlungen des Herrn Dr. H. von Schlagintweit, zu den Resultaten der ergebnissreichen Reise gehörig, die von ihm und seinen Brüdern in den Jahren 1854 bis 1859 unternommen wurde, und besonders die auf Tibet, Nepal und Sikkhim bezüglichen Stücke begreifend.

Aus AFRIKA brachte die Sendung des Herrn Dr. Rohlfs nach Abyssinien dem

Museum wertvolle Geschenke, und andere sind Herrn Dr. Meyer zu verdanken für Süd-Afrika, darunter eine von den Frauen des Königs Langalibubele gearbeitete Matte.

Aus AMERIKA kamen Geschenke mexikanischer Wachsmodelle durch Herrn Müller-Beek, Steinspitzen aus Columbien durch Vermittelung des Herrn Dr. M. Kuhn und ausserdem durch Herrn Hagenbeck in Hamburg bei der durch Anwesenheit der Feuerländer gebotenen Gelegenheit, eine Sammlung von Haus- und Fischereigeräten derselben. Angekauft wurden Pfeilspitzen und Steingeräte aus Nord-Amerika.

Aus AUSTRALIEN sind durch Herrn Dr. Kortüm in Cooktown den früher bereits übergebenen Geschenken weitere hinzugefügt, und ebenso hat Herr Chester in Thursday-Island der umfangreichen Sammlung, deren sich das Museum durch seine Güte bereits zu erfreuen hatte, eine nachträgliche hinzugefügt.

Die Gelegenheit der Weltausstellung in Melbourne hat die Regierung von Victoria zu Geschenken an das Museum veranlasst und im Auftrage desselben sind andere Gegenstände durch Herrn Geheimen Regierungsrat Reuleaux dort angekauft. Zugefügt war das Geschenk neuseeländischer Idole, die in verschiedener Beziehung besonders schätzbar sind.

In einer ausserdem durch Ankauf gemachten Erwerbung findet sich ein durch Zufall erhaltenes Prachtstück aus der guten alten Zeit Polynesiens, die leider längst schon unwiederbringlich verloren ist.

Aus EUROPA fügten sich als Geschenk Prof. Virchow's der Sammlung zwei Fliesen aus der Alhambra (bei Granada) ein, und aus Helgoland wurde ein Brautschmuck des XVII. Jahrhunderts durch Kauf erworben.

II. SAMMLUNG DER NORDISCHEN ALTERTÜMER.

Folgendes war der Zuwachs in diesem Vierteljahre:

Aus BRANDENBURG erhielt die Abteilung den Boden eines bei Paretz, Kreis Osthavelland, mit deutschen, italienischen und Fragmenten von arabischen Münzen (von circa 970 v. Chr.) zusammengefundenen Gefässes, als Geschenk des Herrn Direktor Dr. Friedlaender, sowie eine Anzahl prismatischer Feuersteinmesser vom Grimnitz-See bei Pichelsdorf, von Herrn Premierleutnant Ecke in Spandau geschenkt.

Aus POMMERN von Herrn Missionsdirektor Dr. Wangemann als Geschenk einen Bronzearmring, im Torfmoor bei Zoldekow, Kreis Cammin, gefunden, der ältesten Metallzeit angehörig.

Aus POSEN, als Geschenk des Herrn Gymnasialdirektor Dr. Schwartz, eine grössere Anzahl von Urnen, zum Teil mit Bronze- und Eisenbeigaben, ausserdem eine eigentümlich geformte Gesichtsurne, gefunden bei Wonsowo, Kreis Buk.

Aus SCHLESIEN, als Geschenk der Königlichen Verwaltungs-Kommission des Artillerieschiessplatzes zu Glogau, eine grössere Anzahl von Urnen mit Bronzebeigaben, der älteren La-Tène-Zeit angehörig.

Aus HANNOVER: Thongefässe, bei Hassel an der Hoya-Eystruper Zweigbahn gefunden, Geschenk der Hoyaer Eisenbahngesellschaft in Hoya.

Aus OESTERREICH, als Geschenk des k. k. Bergverwalters Herrn Pirchl in Mühlbach bei Bischofshofen im Pongau, Herzogthum Salzburg, Schlacken, Klopf- und Unterlagsteine, sowie ein durchbohrtes Holzgerät von dem prähistorischen Kupferbergwerk auf dem Mitterberge bei Mühlbach.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Die Aegyptische Abteilung erwarb eine Sammlung von 40 Inschriften auf Steinen und Scherben, welche Herr Prof. Dümichen in Strassburg i./E. während seiner Reise in Aegypten gesammelt hat. Davon sind zunächst zwei Fragmente einer Marmortafel aus Sobah, der alten Hauptstadt des früheren christlichen Königreiches Aloah am blauen Nil, zu erwähnen. Diese Bruchstücke tragen auf beiden Seiten eine Inschrift in fast koptischen Charakteren und in der bis jetzt noch unerklärten Sprache jenes Landes; sie bilden zu einem anderen Inschriftenfragment derselben Sprache und Herkunft, welches die

preussische Expedition mitgebracht hat (es ist No. 2262 der Sammlung), eine willkommene Zuthat. Die Sammlung des Herrn Prof. Dümichen enthält ausserdem ein Steintäfelchen mit hieratischer Inschrift von neun Zeilen auf der einen und drei Zeilen auf der anderen Seite und zwei Ostraca mit demotischer Aufschrift. Die übrigen Steintäfelchen und Scherben tragen koptische Aufzeichnungen brieflicher Art, zu denen die alten Aegypter sowohl wie ihre christlichen Nachkommen dieses ärmliche Material zu verwenden pflegten.

Ausser einer sauber gearbeiteten und wohlerhaltenen Terrakotta, welche drei hieroglyphische Embleme in gefälliger Gruppierung zeigt, wurden ausserdem wieder zwei Sammlungen von Papyrusfragmenten aus den Fayyûmer Ausgrabungen von 120 und von 36 Blättern erworben; sie boten die oft gefundene Mannigfaltigkeit verschiedener Schriftarten: griechisch, koptisch, arabisch und Pehlewi. Unter den griechischen Fragmenten befand sich ein Blatt aus einem Wörterbuche zu des Demosthenes Aristocratea.

Aus Rom ist eben der Gipsabguss eines von Prof. Helbig besorgten Hyksoskopfes in der Villa Ludovisi eingetroffen und als Geschenk des Herrn Baron Giovanni Duracco, Deputato al parlamento, der Abguss einer in seinem Besitze befindlichen römischen Basaltstatue einer Frau im ägyptischen Stile.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Im verflossenen Vierteljahr hat die Sammlung folgende Bereicherungen erhalten:

I. ANKÄUFE.

A. ÖLGEMÄLDE.

MENZEL, Adolf: Die „Linden" in Berlin am Abend des 31. Juli 1870. Abreise Sr. Maj. des Königs Wilhelm zur Armee. (Gemalt nach der Erinnerung, im Jahre 1871.) (Preis 30000 M.)

B. BILDHAUERWERKE, C. KARTONS, D. HANDZEICHNUNGEN

(Keine.)

II. GESCHENKE.

RUMOHR, C. von: 5 Blatt Federzeichnungen, Geschenk des Herrn Prof. Dr. Grimm.

BIEL, Antonie: 4 Blatt Oelstudien. Geschenk des Herrn Justizrat Biel in Greifswald.

HEYDEN, August von: 8 Blatt Figuren und Gewandstudien für seine im Auftrage des Staates auszuführenden Gemälde im Schwurgerichtssaal des Landgerichtes zu Posen. Geschenk des Künstlers.

III. AUSSTELLUNGEN.

In der Zeit vom 20. November 1881 bis Ende Januar 1882 fand im Obergeschoss die XIV. Sonderausstellung statt. Dieselbe umfasste Werke von Marie von Parmentier (gest. 1878), Karl Blechen (1798—1840), Adolf Schrödter (1805—1875), August Bromeis (1813 bis 1881).

JORDAN.

III. KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

Am 21. November, dem Geburtstag Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin, fand die feierliche Eröffnung des von der Königlichen Staatsregierung für das Kunstgewerbe-Museum errichteten monumentalen Gebäudes statt.

Der grosse Lichthof des Museums, in welchem die Festfeier abgehalten wurde, war nebst den Treppen und Vestibülen mit grünen Blattpflanzen decoriert und auf dem ersten Podest der von dort aus emporführenden südlichen Haupttreppe die Kolossalbüste des vor Vollendung des Baues verstorbenen Architekten Professor Gropius aufgestellt worden. Vor dem Hause grenzten Flaggenmasten mit Tannengewinden einen Platz ab, auf welchem die Schüler der Unterrichtsanstalt, die bei der Feier selber durch eine Deputation vertreten

waren, und die beim Bau beschäftigten Handwerker Aufstellung nahmen.

Von 12 Uhr ab begannen sich die zur Teilname an der Feier geladenen Gäste, die Botschafter und Gesandten der auswärtigen Mächte, die Vertreter der Behörden des Reiches, des Staates und der Hauptstadt, der Berliner Museen und der übrigen Berliner Institute für Kunst und Wissenschaft, zahlreiche hervorragende Gelehrte, Künstler und Kunstindustrielle, die Mitglieder des Museums, sowie die geringe Zahl der Damen, welche eingeladen werden konnten, im Lichthof und auf den Galerien desselben zu versammeln. Von den Vertretern deutscher Kunst- und kunstgewerblicher Institute, die sämmtlich zur Teilnahme an der Feier geladen waren, hatte der Jahreszeit wegen leider nur ein beschränkter Teil der Einladung folgen können; von auswärtigen Museen wohnten Sir Philip Cunliffe-Owen und Mr. Robinson aus England, M. Courajod aus Frankreich, Hr. Regierungsrat Buchev aus Oesterreich und Hr. Kammerherr Dr. Worsaae aus Dänemark der Feier bei.

Die Allergnädigst in Aussicht gestellte Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers bei der Feier wurde durch Allerhöchst desselben Erkrankung verhindert. —

Kurz nach 1 Uhr erschienen Ihre Kaiserl. und Königl. Hoheiten der Kronprinz und die Kronprinzessin, Höchstwelcher beim Betreten des Vestibüls von einer Deputation junger Damen, Töchter der Vorstandsmitglieder und Schülerinnen der Unterrichtsanstalt, unter Ueberreichung eines Blumenstrausses der ehrfurchtsvolle Glückwunsch des Museums zu dem doppelt festlichen Tage ausgesprochen wurde. Unter Vorantritt des Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten von Gossler, des Polizei-Präsidenten von Madai, des Herzogs von Ratibor als Vorsitzenden des Vorstands, der Vorstandsmitglieder und Direktoren und des Architekten des Museums, Baurat Schmieden, welche Ihre Kaiserl. und Königl. Hoheiten am Portal des Museums empfangen hatten, begaben Höchstdieselben Sich sodann, begleitet von Ihren Königl. Hoheiten dem Prinzen Wilhelm und der Prinzessin Friedrich Karl, dem Prinzen Heinrich und der Herzogin Alexandrine von Mecklenburg-Schwerin, dem Prinzen Friedrich Karl und der Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, dem Prinzen Alexander und der Prinzessin Victoria, dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen und der Prinzessin von Hohenzollern, dem Prinzen von Hohenzollern und den Prinzessinnen Sophie und Margarethe, zu dem für die Höchsten Herrschaften errichteten Hautpas, während das Orchester der Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst unter Leitung des Direktors Professor Dr. Joachim die Friedensfeier-Ouverture von C. Reinecke anstimmte.

Als Vertreter der Königlichen Staatsregierung ergriff zunächst der Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten Herr von Gossler das Wort, um auf Befehl Seiner Maj. des Kaisers, Allerhöchstwelcher zu Seinem Bedauern durch Unwohlsein an der Teilnahme der Feier verhindert sei, das Gebäude dem Kunst-Gewerbe-Museum zu überweisen. Der 21. November, dem preussischen Volke durch pietätvolle Verehrung teuer, bilde als Schluss einer fünfzehnjährigen Periode ernster Arbeit unter den schwierigsten Verhältnissen einen Wendepunkt in der Entwickelung des Museums und, wie zu hoffen sei, den Anfang erweiteter, fruchtbarster Wirksamkeit. Ohne Ueberhebung sei in Dankbarkeit zu bekennen, dass den ernsten Bestrebungen der Erfolg nicht gefehlt habe, dass aus dem freudigen Zusammenwirken des Erlauchten Fürstenhauses mit den Kräften der Nation dem Kunstgewerbe nach schweren Niederlagen ein neues Leben erblüht sei. In huldvoller Anerkennung des Geleisteten und zum Ansporn für weiteres Streben habe Se. Majestät eine Reihe von Auszeichnungen zu verleihen geruht, die er auf Allerhöchsten Befehl verkünde. Der Königl. Baumeister Schmieden habe den Charakter als Baurat, der erste Direktor Grunow und der Direktor der Sammlung Prof. Dr. Lessing den Königlichen Kronen-Orden 3. Klasse, der Direktor der Unterrichtsanstalt Prof. Ewald den Roten Adler-Orden 4. Klasse, der Baumeister Radler den Königlichen Kronen-Orden 4. Klasse, der Restaurator Reifschneider und der Schuldiener Fiedler das Allgemeine Ehrenzeichen erhalten. Ausserdem sei auf Grund der Allerhöchst erteilten generellen Ermächtigung Seitens des Unterrichts-Ministers den Lehrern der Unterrichtsanstalt, Schaller und Meurer, der Charakter als Professor erteilt worden. Dankbar weile der Blick in der Gegenwart, voll Hoffnung wende er sich zur Zukunft. Möge es dem Kunstgewerbe-Museum vergönnt sein, in seiner neuen Heimstätte ungeschwächt seine Kraft zur Erfüllung seiner hohen Aufgaben zu erfüllen. Dies sei der aufrichtige Wunsch der Königlichen Staatsregierung.

Im Namen des Vorstandes sprach hierauf der Herzog von Ratibor, indem er von dem Gebäude Besitz ergriff, Seiner Majestät dem Kaiser und Ihren Kaiserl. und Königl. Hoheiten dem Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin sowie der Königlichen Staatsregierung den ehrfurchtsvollen Dank des Museums aus. Er verkündete zugleich, dass der Vorstand aus Anlass des festlichen Ereignisses beschlossen habe, den Direktor des South-Kensington-Museums Sir Philip Cunliffe-Owen, den Kaiserlichen Gesandten in Peking Herrn von Brandt, den Dr. phil. Herrn Fedor Jagor, den Geheimen Ober-Baurat Herrn Giersberg und den Baurat Herrn Schmieden in Anerkennung ihrer Verdienste um das Museum zu Ehrenmitglieder desselben zu ernennen.

Auf diese Ansprache geruhte Seine Kaiserl. und Königl. Hoheit der Kronprinz zu erwidern, dass Seine Majestät der Kaiser lebhaft bedaure, von der Teilnahme an dieser Feier ferngehalten zu sein. Dem Dank, der Allerhöchstdemselben soeben dargebracht worden sei, schliesse Er Selber und die Kronprinzessin, Seine Gemahlin, Sich aus vollem Herzen an. Der Kronprinzessin und Ihm sei mit dem heutigen Tage eine hohe Freude bereitet worden. Was die Kronprinzessin im Sinne Ihres unvergesslichen Vaters erstrebt und mit unablässiger Teilnahme gefördert, wofür Sie hier ein lebendiges Verständniss gefunden habe, das sei heut, nicht ohne Mühe und ernste Anstrengung, dafür aber in desto erfreulicherer Gestalt zum ersehnten Ziel geführt. Ihrer Beider Dank hierfür gelte allen Denen, die hierzu mitgeholfen, den Lebenden sowohl wie den nicht mehr unter uns Weilenden, die mitgewirkt am Sammeln und am Bauen. Jetzt seien diese Sammlungen allen Mitbürgern erschlossen; möchte das, was die Kronprinzessin in's Leben zu rufen gedachte, reiche Frucht tragen und das neue Haus ein Mittelpunkt des Strebens zum Guten und Vollkommenen werden, das die gemeinsame Aufgabe aller Nationen sei!

In seiner Festrede gab hierauf der Direktor Grunow einen kurzen Ueberblick über die bisherige Entwickelung des Museums aus kleinen Anfängen zu seiner jetzigen Bedeutung, verwies auf die ihm jetzt erwachsenden erweiterten Aufgaben und sprach schliesslich den Dank des Instituts für die von allen Seiten ihm gewährte Förderung und namentlich auch für die auf Anregung Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheiten des Kronprinzen und der Kronprinzessin Seitens Ihrer Majestät der Königin von England erfolgte huldvolle Ueberlassung der von dem South-Kensington-Museum veranstalteten Leih - Ausstellung indischer Kunstgegenstände aus.

Namens sämmtlicher preussischen Institute für Kunst und Wissenschaft und umgeben von den anwesenden Vertretern derselben, brachte sodann der General-Direktor der Königlichen Museen Hr. Dr. Schöne, Namens der übrigen deutschen Anstalten gleicher Art der Vorstand der Oldenburgischen Kunstsammlungen, Herr Oberkammerherr v. Alten, Excellenz, Namens der ausserdeutschen endlich der Direktor des South-Kensington-Museums Sir Philip Cunliffe-Owen, in kurzer Ansprache dem Kunstgewerbe-Museum ihren Glückwunsch dar, während zugleich die von den Königlichen Museen und der Königlichen National-Galerie zu Berlin, sowie von dem K. K. Oesterreichischen Museum zu Wien dem Kunstgewerbe-Museum gewidmeten, künstlerisch ausgestatteten Adressen überreicht wurden.

An den Gesang des „Hallelujah" von Händel, der diesen Teil der Feier beschloss, reihte sich ein Festmarsch von J. Joachim, unter dessen Klängen die anwesenden Höchsten und Hohen Herrschaften einen Rundgang durch die Räume des neueröffneten Gebäudes anzutreten geruhten.

Unmittelbar nach Schluss der Eröffnungsfeier fand ein Déjeuner dinatoire zur Begrüssung der Gäste statt, das etwa 200 Teilnehmer in den Räumen des Englischen Hauses vereinigte. Den auswärtigen Gästen des Museums hatte die General-Intendanz der Königlichen Schauspiele für den Abend des Tages Billets zu der Vorstellung im Königlichen Opernhause zur Verfügung gestellt.

Zum Abend des 22. November waren von Ihren Kaiserl. und Königl. Hoheiten dem Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin Einladungen zu einer Soiree in Höchstderselben Palais an die Ehrengäste des Museums, an die Mitglieder des Vorstandes, an die höheren Beamten des Museums und an Lehrer der Unterrichts-Anstalten huldvoll erlassen worden. — An demselben Abend wurde von den Angehörigen der Unterrichts-Anstalt zur Feier der Eröffnung ein Commers veranstaltet, dem ein Teil der Ehrengäste und Vorstandsmitglieder nach Schluss der vorgedachten Soiree längere Zeit beiwohnte.

Zur Erinnerung an die feierliche Eröffnung des Museums wurde von letzterem eine mit 2 Radierungen von Lorenz Ritter und 11 in den Text gedruckten Radierungen von Max Klinger ausgestattete Festschrift unter dem Titel: „Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin; Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes" publiciert. Gleichzeitig wurde ein „Führer durch die Sammlung" (Verlag der Weidmann'schen Buchhandlung) ausgegeben.

Von zwei anderen Publikationen, die am Tage der Eröffnung des Museums erschienen, ist die eine, „das Kunstbuch des Peter Flötner, nach den Originalen im Besitz der Königlich Preussischen Kunstsammlungen neu herausgegeben", von den Veranstaltern der Ausgabe, den Herren Direktor Dr. Lippmann und Direktorial-Assistent und Bibliothekar Sr. Maj. des Kaisers Dr. Dohme dem Kunstgewerbe-Museum, die andere, „Goldschmuck der Renaissance, nach Originalen, und von Gemälden des 15.—17. Jahrhunderts gesammelt von Ferdinand Luthmer" von Autor und Verleger den Direktoren des Museums gewidmet worden.

Während der ersten Tage nach der Eröffnung war das Museum nur eingeladenen Besuchern, vom 27. November an dem gesammten Publikum zugänglich. —

CASSEL.

KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE.

Im letzten Vierteljahre wurden für die der Königlichen Gemäldegalerie hier auf zehn Jahre leihweise überlassene Sammlung des Herrn E. Habich folgende Erwerbungen gemacht:

ROELANT ROGHMAN: Gebirgslandschaft bei Abendbeleuchtung. Leinw. H. 0,62, Br. 0,74.

JAN LE DUCQ: Landschaft, im Vordergrund Hirt und Herde, im Hintergrund Häuser von Bäumen umgeben. Bez.



Leinw. H. 0,36, Br. 0,29.

JAN BRUEGHEL UND LUCAS VAN UDEN: Landschaft; im Vordergrund am Boden liegend totes Wild, als da sind Rehe, Hasen, Fuchs, sowie ein Paar Kupferfasanen und einige kleinere Vögel. Eichenholz. H. 0,51, Br. 0,73.

ANTONIS PALAMEDES, GEN. STEVAERTS: In einem Gemach mehrere Jäger mit Hunden. Bez.

A·Palamedes.

Eichenholz. H. 0,27, Br. 0,35.

ROMEYN DE HOOCH: Ansicht eines orientalischen Hafens. Bez.

R·DE·HOOCH·

Leinw. H. 0,34, Br. 0,43.

JAN VAN KESSEL: Landschaft, Motiv bei Harlem. Rechts unten Reste einer zerstörten ächten Bezeichnung, während links ein auf J. Ruisdael gefälschtes Monogramm steht. Leinw. H. 0,34, Br. 0,43.

ART DES ABRAHAM BRUEGHEL: Blumenkranz, in der Mitte desselben Braun in Braun Putten. Leinw. H. 1,36, Br. 1,08.

ART DES ABRAHAM BRUEGHEL: Ein Blumenkranz, in der Mitte desselben Braun in Braun Putten. Leinw. H. 1,29, Br. 1,09.

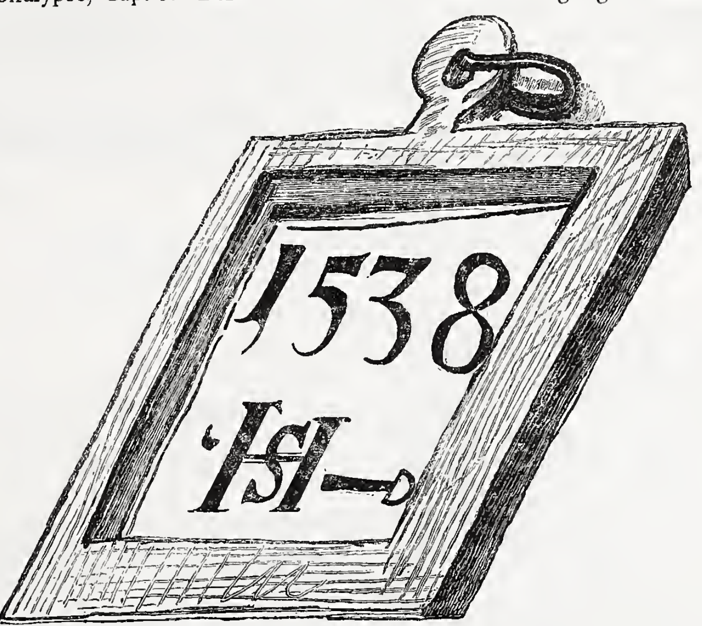
NIEDERDEUTSCHE SCHULE: Weibliches Porträt; Gürtelbild. Eichenholz. H. 0,68, Br. 0,56.

PETER VAN DER FAES, GEN. SIR PETER LELY: Bildniss einer jungen Dame. Leinw. H. 0,74, Br. 0,62.

LUCAS CRANACH: Die sogen. Wirkung der Eifersucht: Vier Männer kämpfen um den Besitz dreier Weiber. Lindenholz. H. 0,52, Br. 0,37. Sehr feines Exemplar dieses öfters bei Cranach vorkommenden Gegenstandes.

ALTE KOPIE NACH A. CUYP: Flusslandschaft mit Hirtin und Herde, dabei ein rotgekleideter Reiter. Original in der Nationalgalerie zu London. Leinw. H. 0,60, Br. 0,91.

HANS LEONHARD SCHAEUFELEIN: Die Verehrung des Lammes durch vierundzwanzig Vertreter des alten und des neuen Bundes nach der Apokalypse, Cap. 5. Bez.



Auf der Rückseite in tempera der Stammbaum Mariä. Von dem Bilde fehlt die obere Hälfte, die früher abgesägt wurde. Ursprünglich in der Abel'schen, später in der Lettenmaierschen Sammlung zu Stuttgart. Tannenholz. H. 0,96, Br. 155.

W. D. KENNEDY: Bacchantin in einer Landschaft auf einem Pantherfell ruhend, neben sich eine Urne. Leinw. H. 0,35, Br. 0,45.

Als Nachtrag für das Vierteljahr vom 1. April bis 1. Juli 1881 ist noch zu erwähnen, dass der Staat von Professor Ed. Ihlée, vormals Lehrer an der Königlichen Akademie der Künste hier, 26 gute Kopien, meist nach Michelangelo, Raffael und Tizian, gegen eine auf neun Jahr verteilte Vergütung von 13 500 Mark erwarb und dieselben der hiesigen Gemäldegalerie überwies, was um so dankenswerter, als dieselbe sehr arm an hervorragenden Originalen der italienischen Schulen ist.

Der Kopien sind es in Kürze folgende:

1. Die sogen. Sklavin des Tizian, nach Palma vecchio, Original im Palazzo Barberini zu Rom. Leinw. H. 0,96, Br. 0,80.

2. Die Transfiguration nach Raffael. Original im Vatikan. Leinw. H. 2,00, Br. 1,40.

3. Die Grablegung nach Raffael, Original im Palazzo Borghese zu Rom. Leinw. H. 1,73, Br. 1,73.

4. Die hl. Cäcilie nach Raffael, Original in der Pinakothek zu Bologna. Leinw. H. 1,51, Br. 1,00.

5. Triumph der Galathea nach Raffael, Original in der Farnesina zu Rom. Leinw. H. 1,28, Br. 1,01.

6. Sogen. Reveil de l'enfant nach Raffael, Original in der Bridgewatergalery zu London, doch ist das Ihlée'sche Bild nach der alten Kopie im Palazzo Torrigiani zu Florenz gefertigt. Leinw. H. 0,73, Br. 0,56.

7. Heliodor, Aquarelle nach dem Freskogemälde in der Stanza d' Eliodoro im Vatikan. Papier. H. 0,54, Br. 0,95.

8. Sogen. irdische und himmlische Liebe nach Tizian. Original in der Galerie Borghese zu Rom. Leinw. H. 0,57, Br. 1,34.

9. Die drei Lebensalter nach Tizian. Original bei Lord Ellesmere in London, während die hiesige Nachbildung von der Kopie Sassoferrato's in der Galerie Borghese in Rom genommen ist. Leinw. H. 0,00, Br. 0,00.

10. Die sogen. Flora nach Tizian. Original

in den Uffizien zu Florenz. Leinw. H. 0,80, Br. 0,62.

11. Die Herodias aus dem Palazzo Doria zu Rom, angeblich nach Pordenone, von Morelli für ein Jugendwerk Tizian's erklärt, nach meiner Meinung aber eines der schönsten Werke Lorenzo Lotto's. Leinw. H. 0,86, Br. 0,60.

12—23. Propheten und Sibyllen nach Michelangelo's Deckengemälden in der Sistina. Leinw. H. 0,75, Br. 0,62.

24. Martyrium der hl. Giustina nach Paolo Veronese's Original in den Uffizien. Leinw. H. 0,88, Br. 1,01.

25. Fortuna nach Guido Reni, nach dem Original in der Akademie von S. Luca zu Rom. Leinw. H. 1,28, 0, 96.

26. Sogen. Sibylle nach Domenichino's Original in der Galerie Borghese zu Rom. Leinw. H. 1,19, Br. 0,88.

EISENMANN.

Dritter Jahrgang | No. 3. | 1. Juli 1882

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

Im vergangenen Vierteljahre ist eine Sammlung der öffentlichen Benutzung übergeben worden, welche zu den wichtigsten und interessantesten Bereicherungen der Königlichen Museen zählt, die SCHLIEMANN'SCHE SAMMLUNG TROJANISCHER ALTERTÜMER.

Dr. Heinrich Schliemann, der glückliche Entdecker zahlreicher Schätze auf griechischem und kleinasiatischem Boden, hatte seit dem Jahre 1879 den Plan gefasst, die Ausbeute seiner berühmten, auf der Höhe von Hissarlik in der Troade veranstalteten Ausgrabungen, soweit er sie in den Räumen des Kensington Museums in London ausgestellt hatte, dem deutschen Volke zu widmen. Die schöne Schenkung selbst, sowie die daran geknüpften Bedingungen fanden die Allergnädigste Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers und Königs mittels eines Allerhöchsten Erlasses, dessen Wortlaut hier folgen möge:

„Auf Ihren gemeinschaftlichen Bericht vom 21. d. M. will Ich hierdurch gemehmigen, dass die von dem Dr. Heinrich Schliemann in Athen für das deutsche Volk zu ewigem Besitze und ungetrennter Aufbewahrung in der Reichshauptstadt als Geschenk bestimmte, bis jetzt in London ausgestellt gewesene Sammlung trojanischer Altertümer, von Ihnen, dem Reichskanzler, Namens des Deutschen Reiches entgegengenommen werde. Entsprechend den von dem Dr. Schliemann an seine Schenkung geknüpften Bedingungen bestimme Ich zugleich, dass die genannte Sammlung der Verwaltung der Preussischen Staatsregierung unterstellt und in der Folge in dem im Bau begriffenen Ethnologischen Museum in Berlin in so vielen besonderen Sälen, als zu ihrer würdigen Aufstellung erforderlich sind, aufbewahrt werde, sowie dass die zu ihrer Aufbewahrung dienenden Säle für immer den Namen des Geschenkgebers tragen. Bis zur Vollendung des Ethnologischen Museums ist die Sammlung in dem Ausstellungssaale des neuen Kunstgewerbe-Museums in Berlin aufzubewahren und dieser Saal für die Dauer der provisorischen Aufstellung gleichfalls mit dem Namen des Geschenkgebers zu bezeichnen. Hiernach haben Sie das Weitere zu veranlassen.

Berlin, den 24. Januar 1881.

gez. Wilhelm.

ggez. von Bismarck. von Puttkamer.

An den Reichskanzler und den Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten."

Die Schwierigkeit, welche der Mangel an geeigneten Räumen in den Gebäuden des Alten und Neuen Museums bot, wurde hiernach unter bereitwilligem Entgegenkommen der Verwaltung des Kunstgewerbe-Museums dahin gelöst, dass die Schliemann'sche Sammlung vorläufige Aufnahme in zwei Sälen des neuen Kunstgewerbe-Museums fand, in denen sie verbleiben soll, bis sie in das im Bau begriffene neue Gebäude des Ethnologischen Museums übergeführt werden kann. Mit grosser Aufopferung unterzog sich Dr. Schliemann in den Sommermonaten 1881 persönlich der Aufstellung der Sammlung, und stellte dieselben nahezu fertig; indess gelang es erst nach seiner Abreise, im Winter 1881/81, diese Arbeiten ganz zu beendigen. Nachdem alsdann unter dem 20. Dezember 1881 die

Uebergabe der Sammlung durch einen Kommissarius des Herrn Reichskanzlers an die Generalverwaltung der Königlichen Museen erfolgt war, geruhten am 1. Februar d. J. Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin und Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz, empfangen von den Staatsministern v. Bötticher und v. Gossler, die Sammlung in Augenschein zu nehmen und deren Eröffnung für das Publikum zu vollziehen.

Die Bedeutung der Funde von Hissarlik, welche zuletzt eine ausführliche Bearbeitung in dem Werke von Schliemann „Ilios, Stadt und Land der Trojaner" Leipzig 1881, gefunden haben, ist in stetig wachsendem Mafse zu immer allgemeinerer Anerkennung und immer tiefer gehendem Verständniss gelangt. Wir beschränken uns hier darauf, das Allerhöchste Handschreiben zum Abdruck zu bringen, welches Seine Majestät der Kaiser geruht haben, bei Annahme der Schenkung an Dr. Schliemann zu richten:

„Aus einem Bericht des Reichskanzlers und des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten habe Ich mit Genugtuung ersehen, dass Sie Ihre bis jetzt in London ausgestellt gewesene Sammlung trojanischer Altertümer dem deutschen Volk als Geschenk zu ewigem Besitz und ungetrennter Aufbewahrung in der Reichshauptstadt bestimmt haben. Ich habe in Genehmigung der von Ihnen an diese patriotische Schenkung geknüpften Bedingungen gern Meine Zustimmung dazu erteilt, dass dieselbe für das Deutsche Reich angenommen, und dass die Sammlung der Verwaltung der Preussischen Staatsregierung unterstellt werde. Auch habe Ich genehmigt, dass dieselbe in der Folge in dem im Bau begriffenen Ethnologischen Museum in Berlin in so viel Sälen, als zu ihrer würdigen Aufstellung erforderlich sind, aufbewahrt werde, und dass die zu ihrer Aufbewahrung dienenden Säle für immer Ihren Namen tragen. Bis zur Vollendung des Ethnologischen Museums wird die Sammlung in dem Ausstellungssaale des neuen Kunstgewerbe-Museums in Berlin aufbewahrt und auch dieser Saal für die Dauer der provisorischen Aufstellung mit Ihrem Namen bezeichnet werden. Zugleich spreche Ich Ihnen Meinen Dank und Meine volle Anerkennung für diese von warmer Anhänglichkeit an das Vaterland zeugende Schenkung einer für die Wissenschaft so hochbedeutenden Sammlung aus, und gebe Mich der Hoffnung hin, dass es Ihnen auch ferner vergönnt sein werde, in Ihrem uneigennützigen Wirken der Wissenschaft zur Ehre des Vaterlandes gleich bedeutende Dienste zu leisten wie bisher.

Berlin, den 24. Januar 1881.

gez. Wilhelm.

An den Dr. Heinrich Schliemann in Athen."

A. GEMÄLDEGALERIE.

In den Monaten Januar bis März sind folgende Gemälde in den Besitz der Galerie übergegangen:

BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO, Ansicht des Oberthores von Pirna und der Bergfestung Sonnenstein. Auf Leinwand, h. 0,78, br. 0,47. Sehr gut erhalten.

Durch das in der Mitte befindliche Thor Blick in eine Strasse. Im Mittelgrunde die Dächer der Häuser und das überragende hohe Ziegeldach der gotischen Kirche nebst deren Turm; weiter vorn hinter Bäumen die Stadtmauern, welche sich nach rechts zur Feste Sonnenstein hinaufziehen. Auf der belaubten Höhe rechts die Gebäude des südwestlichen Teiles der Festung. Im Vordergrund die von einigen Figuren belebte Landstrasse.

Seitenstück zu dem Bilde des Marktplatzes von Pirna, No. 503B unserer Galerie (erworben 1878), das die Bezeichnung des Meisters trägt: B. B. DE CANALETTO. Unter den vielen Gemälden, welche Belotto, wahrscheinlich mit Hülfe von Schülern, für die Dresdener Galerie ausführte, zumeist Ansichten von Dresden und Pirna, finden sich in grösserem Masstabe auch die beiden obigen Ansichten der Stadt Pirna (No. 2348 und 2349, jedoch mit anderer Staffage). Die hiesigen Gemälde sind, wie dies schon der kleinere Masstab mit sich brachte, mit grösserer Sorgfalt durchgeführte, ganz eigenhändige Arbeiten des Meisters, die Staffage einbegriffen. Auf den Bildern zu Dresden ist letztere von Stefano Torelli.

AGOSTINO CARRACCI, Bildnis einer Dame in mittleren Jahren. Ganz von vorn gesehen, in einfachem grauen Oberkleide mit spitzenbesetztem Kragen und Manschetten. Sie sitzt in einem Sessel, die Linke auf die Lehne gestützt, in der auf dem Schosse liegenden Rechten ein Buch. Auf rötlich braunem

Grunde. Lebensgr. Kniestück. Auf Leinwand; h. 0,95, br. 0,76. Sehr gut erhalten.

Infolge der Inschrift: HANNAE PAROLINAE GUICCIARDINAE IMAGINEM AVGVST. CARRATIUS PINXIT 1598, das Bildnis einer Johanna Parolini-Guicciardini. Das Bild, früher in der Galerie Graf Festetics (Katalog von 1859, No. 140), dann in der Sammlung Sterne zu Wien, befand sich 1873 in der Ausstellung der „Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze" (im k. k. österr. Museum; Katalog No. 20). Ein Bericht über diese Ausstellung (Zeitschrift für bild. Kunst, IX. 30) schreibt darüber: „In dieser Leistung zeigte sich der Seltenste des berühmten Künstlertrios dem Lodovico und Annibale nicht nur ebenbürtig, sondern selbst überlegen. Da ist nichts von der akademischen Rezeptkunst der bolognesischen Schule, der freilich die Erfinder und Lehrer derselben weit weniger huldigten, als ihre Schüler. In seiner schlichten Unmittelbarkeit, in der Einfachheit und doch so grossen Wirksamkeit der gebrauchten Mittel darf sich billig dieses Bild mit den Meisterwerken der klassischen Epoche von 1520 messen". — Für die Berliner Sammlung, bei ihrem ausgesprochenen historischen Charakter, auch insofern von Interesse, als gerade die Carracci selbst, die treffliche Landschaft von Annibale (No. 372) ausgenommen, nur mit Schulbildern oder zweifelhaften Werken vertreten sind und das Bildniss überhaupt zu den erfreulichsten Leistungen dieser Schule gehört.

Der fortschreitende Umbau des östlichen Flügels mit Einschluss des Restaurations-Ateliers und der angrenzenden Räume erheischte eine neue Umräumung der Depots. Es wurden von Mitte Januar bis zum 7. Februar durch einen Teil der Galeriediener an 300 Bilder in den kleinen Inkunabeln-Saal der westlichen Hälfte der Galerie übergeführt; davon die grossen an den Mauerwänden, die kleineren an eigens aufgeführten Scheerwänden aufgestellt. — Was den Umbau des östlichen Flügels anlangt, so wird derselbe voraussichtlich zum Spätherbst soweit fertig gestellt sein, dass mit der Umstellung der Bilder alsdann wird begonnen werden können. Da dieselbe diesmal eine sehr umfassende sein und sich auf den weitaus grösseren Teil der Sammlung erstrecken wird, werden mehrere Monate für diese Arbeit erforderlich sein.

Von dem Katalog der Gemälde-Galerie ist eine zweite, sehr vermehrte und nach den neuesten Forschungen gründlich revidierte Auflage, unter Mitwirkung von Dr. Scheibler, in Arbeit; dieselbe wird auch die Facsimiles der Monogramme und der Künstler-Bezeichnungen enthalten.

JUL. MEYER.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Im Laufe des ersten Quartals 1882 wurden Erwerbungen an Originalen nicht gemacht, nur dass einige der jetzigen Abgrenzung der Abteilungen nach in die Skulpturen-Galerie gehörige Kleinigkeiten vom Antiquarium überwiesen wurden.

In die Sammlung der Abgüsse gelangte namentlich das Kolossalfragment im Museo nazionale zu Neapel, welches früher mit dem Laokoon zusammengestellt, jetzt von mehreren Beschauern der pergamenischen Gigantomachie zugerechnet wurde (Abbildung i. d. Archäolog. Zeit. 1863 Taf. CLXXVIII); es zeigt sich jedoch nach Mafstab und Arbeit als wesentlich verschieden. Von Formen bötischer Skulpturen gingen einige ein, und wurden der Formerei zum Ausgiessen überwiesen.

Die Thätigkeit der Werkstatt nahm unter Leitung des Herrn Freres ihren Fortgang. Die Balustradenreliefs von der Halle des Athenaheiligtumes in Pergamon wurden gleichzeitig mit einigen der aus der zweiten Ausgrabungsperiode herrührenden Architekturteile im Heroensaale zur Aufstellung gebracht. Vorbereitet wurde die Aufstellung der Heliosgruppe aus der pergamenischen Gigantomachie in der Rotunde. Ausserdem wurde die Werkstatt auch durch Herstellungsversuche der Abgüsse der Nike von Samothrake beschäftigt, wobei uns die Verwaltung des Louvre entsprechend unterstützte, und an welcher die Herren Zumbusch, Benndorf und Kundtmann in Wien sich in brieflichem Austausch beteiligten.

Die Tränkung der Gipsabgüsse durch Herrn Dr. von Dechend wurde nunmehr fast allen

seit der Einstellung der älteren Proceduren ungeschützt gebliebenen Abgüssen der Sammlung zu Teil.

Seit dem 5. Januar ist Herr Regierungsbaumeister Bohn als Hilfsarbeiter bei der Abteilung eingetreten, wodurch der Bearbeitung der pergamenischen Architekturstücke im Museum Vorschub geleistet, und die grosse Publikation der Ausgrabungsergebnisse gefördert wird.

Der im Entwurf fertige Katalog der Originalskulpturen mit Ausschluss der Pergamener ist in der Schlussredaktion bis No. 383 nahezu erledigt.

CONZE.

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Auch im verflossenen Quartale beschränkten sich die Vermehrungen der Sammlung auf die Abteilung der Originalbildwerke. Es wurden käuflich erworben:

1. Die Thonstatuette der Maria mit dem Kinde; sitzend, in etwa halber Lebensgrösse. In Venedig, wo dieselbe angekauft wurde, nannte man sie irrtümlich Jacopo Sansovino, dessen Name am Stuhl neuerdings in Absicht der Fälschung eingekratzt ist. Sie ist vielmehr ein charakteristisches Werk der florentiner Schule aus der Zeit des Uebergangs aus der Gotik in die Renaissance, wie dieselbe in ähnlicher Weise bereits in einem etwas früheren Madonnenrelief unserer Sammlung, sowie in zwei der unsrigen ganz verwandten sitzenden Madonnenstatuetten im South Kensington Museum vertreten ist.

2. Marmorner Tabernakel-Aufsatz, von dem Kruzifix und den Statuetten der Maria und des Johannes bekrönt. Florentiner Arbeit aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. In Florenz erworben.

3. Bronzestatuette der Maria mit dem Kinde. Aus dem bayerischen Städtchen Moosburg stammend; in München erworben. Charakteristisches Werk einer durch barocke Bewegung der Gewandung sich kennzeichnenden früheren Richtung der Renaissance in Süddeutschland. Unciselierter Rohguss aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

4. Bemalte Holzgruppen, die Messe des hl. Gregor und das Martyrium der hl. Katharina darstellend; schwäbische Arbeit vom Ausgange des XV. Jahrhunderts, worin sich der Einfluss des Martin Schongauer in auffallendster Weise geltend macht. In München erworben, aus der Sammlung Endres stammend.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Die wichtigste Erwerbung dieser Periode ist die Sammlung BILIOTTI aus Kameiros und Ialysos, durch welche die rhodische Kunst zum ersten Male in unserem Museum würdige Vertretung findet. Sie enthält 75 bemalte Thongefässe von dem sogen. mykenischen Stil an durch alle Epochen einheimischer und auch auswärtiger (korinthischer und attischer) Kunst hindurch. Besonders lehrreich für die Geschichte des Ornaments ist eine grosse Henkelkanne mit streng stilisierten Greifen zwischen Rehen, Böcken, Stieren und Hunden von ganz naturwahrer und lebendiger Zeichnung. Ebenso wechseln geometrische Muster mit assyrischen Pflanzen. Ferner Alabastra von ungewöhnlicher Grösse, schwarzfigurige Schalen, rotfigurige Amphoren, endlich eine schwarze geriefelte Amphora vorzüglicher Erhaltung. Dann 10 sehr alte Gefässe in Tier- und Menschengestalt, 40 Terrakotten meist Statuetten stehender oder thronender Göttinnen, Skarabäen aus sogen. ägyptischem Porzellan, Fragmente aus Kalkstein, den kyprischen stilverwandt, Glasgefässe, Muscheln und kleine Bronzen.

Diese Sammlung wird im Miscellaneensaal aufgestellt und in einem Schrank vereinigt bleiben.

Unter den METALLWERKEN neuester Erwerbung ist vor Allem ausgezeichnet die tadellos erhaltene Doppelherme eines Satyrs und eines Satyrmädchens aus Bronze mit dem dazu gehörigen Bronzepfeiler, angeblich in der Nähe von Pompeji gefunden, ein Kunstwerk von höchster Anmut.

GOLDSACHEN sind aus Korinth erworben, namentlich eine Reihe viereckiger gestanzter Goldblättchen, welche mythologische Scenen (Minotauren), Wagenlenker und Festzüge darstellen; für das Verständnis altgriechischer Kunst sehr ergibig und die erwünschteste Ergänzung unserer korinthischer Thontafeln.

Aus Kleinasien stammen kleine Bronzen, namentlich das wohl erhaltene Bild eines Tropalon.

Von TERRAKOTTEN erwarb das Antiquarium die Mordtmann'sche Sammlung von palmyrenischen Täfelchen mit Reliefdarstellungen und syrischer Schrift (über 200); ferner einen grossen und wohlerhaltenen lorbeerbekränzten männlichen Kopf römischer Zeit aus Kleinasien und ebendaher eine Anzahl vorzüglich modellierter kleiner Charakterköpfe (meist Karikaturen).

Das VASENKABINET erwarb aus Vulci sehr wertvolle Fragmente von zwei grossen für die Kunst der Malerei charakteristischen Schalen des Dario, deren eine sich ihrer Form nach wieder herstellen lässt. Ferner aus Griechenland eine Pyxis mit gelben Figuren auf rotem Grunde, einen altertümlich verzierten Teller, eine Kanne mit der Inschrift: Demosion.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

In dem Vierteljahr Januar bis April 1882 wurden nur wenige Erwerbungen, 28, gemacht, doch sind einige wertvolle Stücke darunter: eine sehr schöne Goldmünze von Panticapaeum mit dem Kopfe des Pan in Dreiviertelprofil, eine seltene Silbermünze von Teanum Sidicinum in Campanien mit dem oskischen Stadtnamen, der auf beide Seiten verteilt ist, ein vorzüglicher Aureus des Kaisers Tetricus, angeblich in der Gegend von Arnstadt gefunden. Ferner einige kleine Kupfermünzen von Palmyra aus der späten Kaiserzeit, die besterhaltenen haben die Aufschrift ***ΠΑΛΜΥΡΑ***; sie wurden von dem türkischen General von Gersdorf (Omer Pascha) an Ort und Stelle erworben. Unter den Mittelalter-Münzen ist die einzige wichtige: der nur in sehr wenigen Exemplaren bekannte Denar des polnischen Herzogs Boleslaw Chrobry mit cyrillischer Schrift, welche nur in Russland, nicht in Polen gebräuchlich war; wahrscheinlich hat Boleslaw diese Münzen in Kiew prägen lassen.

Das Antiquarium hat 480 griechische meist einseitige Bleimarken, welche mit der in Athen entstandenen Sammlung Komnos gekauft worden sind, dem Münzkabinet übergeben, wo schon eine grössere Anzahl solcher Stücke sich befindet. Mehrere dieser Marken haben die Typen der athenischen Münzen, einige die Typen anderer Städte, aber die meisten Vorstellungen lassen den Zweck nicht erkennen, dem sie gedient haben, nur einige lassen vermuten, dass sie Einlassmarken in Theater und Bäder waren.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

In Bezug auf die Thätigkeit in der Sammlung im abgelaufenen Verwaltungsjahre 1881/1882 ist, abgesehen von den gemachten Erwerbungen (s. die Quartalberichte) Folgendes zu berichten:

An der Katalogisierung des Sammlungsbestandes wurde weiter gearbeitet, soweit es die Erledigung der übrigen laufenden Geschäfte gestattete. Nach der Fertigstellung des vollständigen Kataloges der Kupferstiche der Grossfolio-Formate, wurde mit der Bearbeitung der Blätter der kleineren Formate begonnen.

Diese Kataloge sind in drei Exemplaren ausgefertigt, und so eingerichtet, dass jedes Blatt nach dem Namen des Stechers, des Malers (Erfinders der Komposition) und bei Bildnissen nach dem Namen der dargestellten Persönlichkeit verzeichnet, und nach jeder dieser Kategorien auffindbar ist. Der fertige Katalog der Galeriewerke, Kunstbücher und dergl. wurde zu einer Reihe von Fachkatalogen (Illustrationen geordnet nach den Druckorten, nach Künstlernamen; historische Darstellungen, Festlichkeiten, Embleme, Todtentänze u. a. m.) ausgearbeitet und diese dem Publikum zur Verfügung gestellt.

Das Specialverzeichniss der Zeichnungen wurde um ungefähr 400 Nummern weiter geführt und eine Anzahl Nummern bis zum druckfertigen Manuscript hergestellt. Der Katalog der mit Miniaturen gezierten Handschriften und der Einzelblätter der Handschriften wurde wesentlich gefördert und der Beendigung nahe gebracht.

Die Verzeichnisse der photographischen Reproduktionen wurden mehrfach vervollständigt und namentlich ein Katalog des Raffael-Werkes der Sammlung angefertigt.

Die technischen Arbeiten zur Neuaufstellung der Sammlung nahmen durchweg wesentlichen Fortgang. In dieselbe wurden im laufenden Jahre 24 Stecherwerke einbezogen, darunter das äusserst umfangreiche Werk des Daniel Chodowiecki, ausserdem wurde eine Anzahl sonstiger Montierungen etc. von Stichen und Holzschnitten grossen Formates ausgeführt.

In der Zeichnungssammlung wurde die schon früher begonnene Italienische Schule fertig gebracht, ebenso die Einzelblätter der Miniaturen-Sammlung, ausserdem wurden ungefähr 300 Zeichnungen und das sogenannte „Skizzenbuch des älteren Holbein" neu aufgestellt. Es gelang, die Blätter dieses Skizzenbuches von dem Papier, auf das die meisten davon vor etwa 20 bis 30 Jahren mit den Rückseiten fest aufgeklebt worden waren, abzulösen. Hierbei kamen einige vortreffliche ornamentale Skizzen, die sich auf den verklebt gewesenen Rückseiten befanden, zum Vorschein.

Es wurde ferner damit begonnen, von den im Kabinet befindlichen alten Holzstöcken der grossen ehemals Derschau'schen Sammlung, soweit diese nicht in dem 1808 fgg. von Becker publizierten Werke abgedruckt sind, Abzüge herzustellen, um den Bestand dieser wertvollen Kollektion ganz übersehen zu können. Bisher wurden so 460 Platten probeweise abgezogen, wobei sich das Vorhandensein vieler interessanter und wohlerhaltener Stöcke ergab.

Die eben erwähnten und die übrigen kleineren Ergänzungs- und Hilfsarbeiten nahmen die technischen Hilfskräfte des Kabinets vollauf in Anspruch.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Die ethnologische Sammlung hat eine Reihe von Geschenken zu verzeichnen von Herrn Consul Bartels in Moskau unter Bewahrung seines bereits mehrfach bethätigten Interesses, von Herrn Joest, aus den Ergebnissen seiner umfassenden Reisen, von Herrn Tsien-Teh-Pei, Attaché der chinesischen Gesandtschaft (durch Vermittelung des Kunstgewerbe-Museums), von Herrn Dr. von den Steinen, von Herrn Senator Römer, von Herrn Stucken in Petersburg, von Herrn Koopmann, Gartendirektor in Steglitz, aus seinem Aufenthalt in Turkestan, von Herrn Dieduksmaun in Djokjakarta, dem bereits wertvolle Bereicherungen zu danken, von Herrn Albrecht, Vorsitzenden der geographischen Gesellschaft in Bremen, aus den für sibirische Handelsbeziehungen eingeleiteten Fahrten, und von Herrn Schultz in Portland, dem auch sonstige Verpflichtungen geschuldet werden, eine wertvolle Sammlung von den Stämmen der Nordwestküste Amerikas.

Von der afrikanischen Gesellschaft wurden die Sammlungen Herrn Dr. Buchner's übernommen, freilich nur zufällig erhaltene Ueberreste aus dem beklagenswerten Verluste, aber als aus jenen entlegenen Territorien stammend, welche sein Forschungsweg durchzog, immer besonders schätzbar. Von Herrn Maler Weber hierselbst konnten Gegenstände aus Djonk-Ceylon und von Herrn Schmieder in Marienburg a/S. vom Gabun erworben werden.

Zu den von Dr. Finsch eingelaufenen Sammlungen sind neue hinzugekommen, die mit den früheren aufbewahrt bleiben.

II. NORDISCHE SAMMLUNG.

In der vaterländischen Abteilung ist zunächst der grossartige Bronzefund von Spandau hervorzuheben, durch Allerhöchste Gnade Seiner Majestät des Kaisers und Königs dem Königlichen Museum überwiesen. Für schätzenswerte Unterstützung in dieser Angelegenheit ist vornehmlich Herrn Major Lüdecke, Herrn Premier-Leutnant Ecke und Herrn Oberstabsarzt Dr. Vater, der die Abteilung in laufender Kenntnis vom Fortgang der Forschungen erhielt, der verbindlichste Dank auszusprechen. Die Bedeutung dieser Funde wird in den bevorstehenden Verhandlungen darüber in der hiesigen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte ihre richtige Würdigung erhalten. Der Königlichen Eisenbahn-Direktion in Bromberg ist für Uebersendung der bei den dortigen Arbeiten gemachten Funde zu danken, Herrn Pastor Becker in Wilsleben für das ausgezeichnet schöne Exemplar einer Hausurne, Herrn Bürgermeister Schlesinger zu Luckau für ein interessantes Geschenk von dort, und für andere Herrn Dr. Behla in Luckau, Herrn

Leutnant von Klinkowström in Oranienstein, sowie Herrn Direktor Schwarz in Posen, und Herrn von Schulenburg, beide langbewährte Freunde der Abteilung.

Ankäufe wurden gemacht von Herrn Nagel in Passau (Bronzen und Höhlenfunde) von Herrn Stimming aus Grabungen bei Brandenburg, sowie andere kleinere.

Das grossartige Geschenk Herrn Dr. Schliemann's ist jetzt an die Verwaltung der ethnologischen Abteilung übergegangen, seitdem sich Ende vorigen Jahres die Uebergabe durch den Reichskommissar an das Königliche Museum vollzogen hat.

Die entgegenkommende Gefälligkeit der Direktion des Kunstgewerbe-Museums hat die Aufstellung in zwei der Säle ihres neuen Prachtgebäudes möglich gemacht und wird die Sammlung dort dem Publikum zugänglich bleiben, bis sie mit Vollendung des Neubaus für das ethnologische Museum in dasselbe ihre Ueberführung zu erhalten hat. Die vielfachen und bedeutungsvollen Fragen, die in diesen durch Herrn Dr. Schliemann der Wissenschaft gewonnenen Schätze zusammentreffen, verbieten gelegentliches Anstreifen in einem periodisch vorübergehenden Bericht, da sie ihrem ganzen Umfang und vollen Vertiefung nach selbständige Behandlung beanspruchen.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Erwerbungen an Altertümern sind nicht gemacht worden. Der unterzeichnete Direktor überwies der Abteilung die von ihm selbst angelegte umfangreiche Sammlung von Papierabdrücken hieroglyphischer Inschriften aus den bedeutendern europäischen Museen, sowie die Zeichnungen, welche den Blättern des Denkmälerwerkes der preussischen Expedition nach Aegypten zu Grunde liegen. Die Papierabdrücke, in 26 Mappen verteilt, umfassen die Inschriften, namentlich die von historischer Wichtigkeit in chronologischer Ordnung, aus den Museen in Paris, London, Turin, Florenz und Wien; als die getreuesten Abbilder der Originale ermöglichen sie zu jeder Zeit die allerbequemste Feststellung und Prüfung der betreffenden Texte. Die Zeichnungen der Expedition sind in 10 Mappen verwahrt. Sie sind ebenso wie die Abdrücke im Direktorzimmer der Abteilung untergebracht worden.

Aus den Arbeiten des vergangenen Vierteljahres, welche sich auf die Konservierung und Verwaltung der Sammlungen bezogen, ist zu erwähnen, dass einige Gipsabgüsse aus den Erwerbungen der letzten Jahre getränkt, einige andere, bereits getränkte ältere gereinigt wurden.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Im verflossenen Vierteljahr hat die Sammtung folgende Vermehrungen erfahren:

I. ANKÄUFE.

A. ÖLGEMÄLDE.

SCHADOW, Wilhelm von: Bildnissgruppe, darstellend Thorwaldsen, Rudolf Schadow und W. von Schadow, in Halbfiguren. Oelgemälde. Preis 1600 M.

B. BILDHAUERWERKE, C. KARTONS

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

BENNEWITZ V. LOEFEN: Waldstudie, Wasserfarben.

BRANDT, Joseph: Fliehender Tatar, Feder und Tusche. (Studie zu dem Gemälde der K. National-Galerie No. 449.)

OTTO, Samuel: Bildniss König Friedrich Wilhelms IV. nach seiner Verwundung; Blei.

NADORP, Franz: Bildniss des Malers Blechen; Blei.

PARMENTIER, Marie von: Sechs Blatt Studien in Oel und eine Studie in Wasserfarben.

BROMEIS, August: Acht Landschaftszeichnungen in Kohle und Tusche.

Aufwand: 2695 M.

Vom Königlichen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten wurden der Sammlung überwiesen:

WILBERG, Christian: Entwürfe für den Schmuck der Aula der Königlich Technischen Hochschule zu Charlottenburg. Fünf Blatt in Wasserfarben.

KOERNER, Ernst: Desgl. Zwei Blatt in Wasserfarben.

SPANGENBERG, Louis: Desgl. Zwei Blatt in Wasserfarben.

BEGAS, Adalbert: Entwürfe zur malerischen Ausschmückung des Festsaales im Neubau des Ministeriums der geistlichen Angelegenheiten; in Wasserfarben.

BÜRCK, Heinrich: Desgl.; in Oelfarben.

II. GESCHENKE.

BIEL, Antonie: Vier Oelstudien. Ueberwiesen vom Bruder der verstorbenen Künstlerin, Herrn Justizrat Biel auf Rügen.

HENSEL, W. Der hl. Michael vernichtet den Satan; Tuschzeichnung; Geschenk des Herrn Rentiers Gaede.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

Von den Ankäufen und Geschenken, welche in der Zeit vom 1. Oktober 1881 bis zum 1. April 1882 gemacht wurden, sind hervorzuheben:

VASE UND BLUMENSTRAUSS aus Eisen gearbeitet, von der Breslauer Gewerbe-Ausstellung 1881.
Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und Königs.

SCHRANK aus Nussholz. Danziger Arbeit, Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

SCHRANK aus Eichenholz. Niederrhein, XVII. Jahrhundert.

SCHRANK mit Schnitzerei und Vergoldung. Frankreich, Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

SCHRANK mit durchbrochenen und gravierten Füllungen aus vergoldetem Messing. Braunschweig, Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

SCHRANK. Genaue Nachbildung des Susannenschrankes im Thaulow-Museum zu Kiel, Anfang des XVI. Jahrhunderts, gefertigt von Sauermann in Flensburg.

THÜRE mit zwei Karyatiden und reicher Bekrönung. Niederlande, 17. Jahrhundert. Aus der Sammlung Herold in Hannover.

Die keramische Abteilung ist in allen Gruppen durch einzelne Stücke ergänzt worden; besondere Aufmerksamkeit wurde den kleineren deutschen Porzellan- und Fayence-Fabriken geschenkt. Chinesische und japanische Waaren gehen dem Museum vielfach zu.

Von besonderer Bedeutung waren:

SPANISCHE FLIESEN — Azulejos — sowohl ältere Arbeiten in maurischer Art, gepresst, als auch spätere in italienischer Art gemalt. Dieselben fehlten bisher ganz. Jetzt ist durch gütige Unterstützung des Direktors Bode hier und des Dr. Dressel in Madrid sowie des Konservators Krauth in Krefeld eine sehr umfassende Sammlung geschaffen, welche demnächst aufgestellt werden wird.

FAYENCEN von Talavera in Spanien, darunter drei grosse Prachtvasen, sind in gleicher Weise beschafft.

10 RHODISCHE TELLER von besonderer Schönheit. Geschenk des Herrn Baumeisters Alfred Hauschild in Dresden.

BAUERNGESCHIRR von Bürgel bei Jena. Geschenk Sr. Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs von Sachsen.

JAPANISCHES PORZELLAN. Geschenk des Herrn Baron von Siebold.

GLÄSER, geschliffen, mit chursächsischem Wappen, aus dem Schlosse von Merseburg.

GLÄSER. Geschenk von Dr. Salviati in Venedig.

GLÄSER UND GEFÄSSE, älteren deutschen Formen nachgebildet. Geschenk der Glashütte Ehrenfelde bei Köln.

GLASGEMÄLDE. Alliancewappen einer Schweizer Familie 1548. Diese Scheibe befand sich im Arbeitszimmer von Jakob Grimm und ist von seiner Familie in das Kunstgewerbe-Museum gestiftet.

Die Metallarbeiten haben einige Bereicherung erfahren:

RELIQUIENKAPSEL. Silber graviert. Deutschland, XV. Jahrhundert. Aus dem Nachlasse Sr. Majestät Friedrich Wilhelms IV. in Schloss Monbijou.

SCEPTER aus Achat in vergoldetes Silber gefasst. Aus der Abtei Verden, XIV. Jahrhundert, dort als Scepter Karls des Grossen ausgegeben. Aus den nach Schloss Monbijou überführten Beständen der Königlichen Kunstkammer.

KUPFERNE KANNE, reich getrieben. Deutschland. Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

KRONLEUCHTER. Messing. Nachguss des gothischen Kronleuchters im Rathhause zu Goslar.

KRONLEUCHTER. Messing. Nachguss eines Kronleuchters aus dem XVII. Jahrhundert, früher in Nürnberg.

MEDAILLEN. 34 Nachgüsse italienischer und französischer Originale, sowie moderne Ausprägungen älterer Stempel der Pariser Münze. Durch gütige Vermittelung des Herrn Natalis Rondot.

Die Textil-Abteilung ist durch zahlreiche kleinere Abschnitte vermehrt, darunter Geschenke des Dr. Gierke, sowie Dubletten der Krefelder Sammlung.

Ferner sind erworben Teppiche, darunter:

PERSISCHER TEPPICH. Knüpfarbeit, mit Darstellung europäischer Seefahrer. XVI. Jahrhundert.

GROSSE LEDERTAPETE. Pilaster und Rankenwerk auf blauem Grund. Frankreich. Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

ZEICHNUNGEN für Stickereien. 89 Blatt aus Würzburg. Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

JAPANISCHE MALEREIEN. 324 Blatt mit Darstellungen von Pflanzen, Tieren und ähnlichem. Aus der Sammlung des Dr. Gierke.

Die indische Sammlung des South-Kensington Museums war bis Ende April im grossen Lichthofe des Museums belassen und ist seitdem teils nach London zurückgeführt, teils nach Stockholm übersiedelt worden.

LESSING.

BERICHT

ÜBER DIE VERHANDLUNGEN DER LANDES-KOMMISSION ZUR BEGUTACHTUNG DER VERWENDUNGEN DES KUNSTFONDS. OSTERN 1882.[1]

Von den zu erledigenden Vortragsstücken wurden dem Herrn Minister zur weiteren Verfolgung empfohlen:

1. a) Die Ausführung des malerischen Schmuckes für den Festsaal im Neubau des Kgl. Ministeriums der geistlichen etc. Angelegenheiten in Berlin, nach den Entwürfen des Historienmalers Paul SCHOBELT (damals in Rom, jetzt in Breslau), welcher aus der nach Vorschlag der Kommission durch den Herrn Minister zu diesem Zwecke ausgeschriebenen Konkurrenz unter drei Künstlern auf Grund einstimmigen Beschlusses als Sieger hervorgegangen war. Sämmtliche Konkurrenz-Entwürfe sind zur Aufnahme in die Handzeichnungs-Sammlung der National-Galerie bestimmt;

   b) Herstellung eines Reliefs (Gruppe idealer Figuren) in noch zu bestimmendem Material für die Stirnwand des Treppenhauses in demselben Gebäude nach dem-noch zu modifizierenden Modell des Bildhauers HUNDRIESER in Berlin;
2. Gewährung eines Staatsbeitrages zur Ausführung des von der Provinz Ostpreussen im Landeshause zu Königsberg aufzustellenden Gemäldes „Ansprache des Generals von York an die ständische Landes-Versammlung zu Königsberg im Jahre 1813"; der Entwurf zu demselben soll im Wege einer engeren Konkurrenz gewonnen werden, bei deren Ausschreibung und Entscheidung die Kommission mitzuwirken hat;
3. Ausschmückung des Festsaales im neuen Präsidial- und Regierungsgebäude zu Königsberg durch Malerei und Plastik;
4. Dekoration der neu erbauten „Kunsthalle" zu Düsseldorf; für die Lünette oberhalb

[1] In Stellvertretung des erkrankten Prof. G. Richter nahm Herr Prof. Karl Becker und als Stellvertreter des Künstler-Unterstützungsvereins zu Düsseldorf Herr Prof. Hünten an den Sitzungen teil.

des Portales wird ein Mosaikbild, für die Wände des Treppenhauses malerischer Schmuck beantragt, zur Gewinnung geeigneter Vorlagen ein Wettbewerb unter den Düsseldorfer Künstlern in Vorschlag gebracht;

5—8. Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Bielefeld mit einem Cyklus von Wandgemälden, ferner der Gymnasien zu Altona, Essen und Elbing durch Wandmalereien, sowie des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Köln mit Bildhauerwerken;

9. 10. Erwerbung zweier Fries-Reliefs in Majolika nach den Modellen des Professors SIEMERING in Berlin, darstellend „Heilung suchende und geheilte Augenleidende" (veränderte Wiederholungen der Schmucktafeln am Gräfe-Denkmal zu Berlin) zur Ausstellung in der Augenklinik der Universität zu Halle a. S.;

11. Dekoration des Eckteiles der Fassade am Neubau des ethnologischen Museums zu Berlin durch plastische, auf die Bestimmung des Gebäudes bezügliche Gruppen.

Ausserdem bezeichnete die Kommission auf Ersuchen der mit Leitung des Ausbaues und der Ausschmückung des Zeughauses im Sinne einer preussischen Ruhmeshalle betrauten Herren Minister die zur Ausführung von sechs Schlachtgemälden dortselbst zu beauftragenden Künstler.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

A. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

An ORIGINALEN wurde in der Zeit vom 1. April bis 1. Juli nur eine kleine Marmorconsole athenischen Fundortes aus Kopenhagen angekauft, sodann der Unterteil einer lebensgrossen bronzenen Mädchenstatue aus Kyzikos, eine Erwerbung, für welche wir einem Freunde der Königlichen Museen in Konstantinopel zu wärmsten Danke verbunden sind. Die Figur war lang bekleidet, in Unter- und Obergewand, und namentlich das letztere ist in dem erhaltenen Teile von grosser Anmut der Anordnung und Durchführung. Das Ganze eine Arbeit gewiss aus hellenistischer Zeit.

An ABGÜSSEN ist eine Auswahl von böotischen Skulpturen, darunter namentlich eine Probe des Deckenornaments im Grabbau zu Orchomenos (s. Schliemann, Orchomenos Taf. I. II.) in die Sammlung gelangt, auch ein archaisches Grabrelief aus Aigina (s. Arch. Anz. 1866, S. 256*) und drei Reliefs aus Leyden (Janssen grieksche en romeinsche Grabreliefs te Leyden Taf. I, 1. VII, 19. 20). Von allen diesen Stücken sind die Formen Eigentum der Königlichen Museen geworden, Abgüsse also aus der Formerei zu beziehen.

Ausserdem sind die Abgüsse von sieben attischen Grabreliefs (Sybel, Skulpt. zu Athen No. 2614. 75. 65. 3328. 3317. 3275) und von folgenden kleineren Skulpturstücken aus Athen erworben: Sybel No. 287. 5691. 5135. 5030. Mitt. d. Athen. Inst. Bd. I, Taf. 8. 9. Annal. d. Inst. 1876, tav. G. Ferner eine Büste des Epikur u. a.

Endlich langte der Abguss des kleinen Fragments eines Gigantomachiereliefs vom Palatin an.

Die RESTAURATIONSWERKSTATT war beschäftigt, die provisorische Aufstellung von Teilen der pergamenischen Skupturen zu fördern; namentlich wurden in der Rotunde die Heliosgruppe, der Apollo und einige andere Platten des grossen Altarreliefs neu aufgestellt, im sogenannten pergamenischen Saale die zur Südwestecke zusammengefundenen Platten in richtiger Ordnung aneinandergelegt und die Aufstellung der Nachbildung der Athena Parthenos, zweier Wandnischeneinrahmungen u. A. am Ende dieses Saales begonnen.

Die GIPSABGÜSSE wurden sämmtlich, soweit sie nicht in früherer Zeit schon getränkt waren, nach dem neuen Verfahren des Herrn Dr. von Dechend geschützt.

Die Redaktion des grossen Katalogs der Originalskulpturen (mit Ausschluss der Pergamener) schritt bis No. 430 vor; das kleine Verzeichniss der Gipsabgüsse wurde für einen Neudruck vorbereitet, die bei der Abteilung befindlichen losen Blätter von Abbildungen nach Antiken wurden inventarisiert,

und von der kleinen Beschreibung der pergamenischen Bildwerke am 25. Mai die 5. Auflage ausgegeben.

CONZE.

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Das verflossene zweite Quartal brachte der Abteilung eine Reihe von Erwerbungen, meist italienische Originalbildwerke. Darunter sind besonders bemerkenswert:

1. Maria mit dem Kinde auf reich geschnitztem Throne; lebensgrosse Holzstatue mit alter Bemalung und Vergoldung. Aus der Mark Ancona stammend. Als eine sehr charakteristische tüchtige Arbeit der Marken vom Ende des XV. Jahrhunderts von Wert, gewinnt sie noch ein besonderes Interesse als das einzige meines Wissens erhaltene Exemplar einer Processionsstatue.

2. Bekränzung eines Grabmals della Rovere aus Marmor: eine Dachschrägung darstellend, auf welcher zwei reichgewandete Engel ruhen, die zwischen sich die Eiche, das Symbol der Familie Rovere, halten. Aus der Kirche Sti. Apostoli in Rom stammend, wo es dem Isaia di Pisa, einem von Papst Sixtus IV. (Rovere) vielbeschäftigten Bildhauer zugeschrieben wurde. Charakteristische und besonders gute Arbeit der römischen Plastik in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

3. Zwei kleinere Halbfiguren weiblicher Heiliger, venezianische Marmorarbeiten vom Ende des XIV. Jahrhunderts, sowie die kleine florentiner Marmorbüste eines jüngeren Mannes, etwa aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts.

4. Madonnenrelief in Stuck geschnitzt, in reicher gleichzeitiger Umrahmung; florentiner Arbeit aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

5. Grosses Flachrelief der Madonna mit dem Kinde, in carta pesta ausgeführt und bemalt, vollständig erhalten, auch mit der alten Einrahmung. Seltenes Werk vom Anfange des XVI. Jahrhunderts unter dem Einflusse Michelangelo's.

6. Verschiedene kleine bemalte Büsten, darunter die des ersten Herzogs von Urbino (um 1520); sowie das Thonmodell und das Selbstporträt des Baccio Bandinelli in flachem Relief.

7. Einige byzantinische Marmorreliefs mit allegorischen Tierdarstellungen von Bauten Venedigs stammend.

Eine Thonstatuette der Madonna mit dem Kinde, sitzend und unbemalt, etwa in halber Lebensgrösse, steht als deutsche Arbeit aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts in dieser Art wohl einzig da. Der italienische Einfluss kommt darin in ähnlicher Weise zum Ausdruck, wie in den Gemälden des Burgkmair. Erworben in Rom, wohin die Statuette aus Privatbesitz in Neapel gekommen war.

Eine zweite neuerworbene Statuette der Madonna mit dem nackten Kind auf dem Schofse, aus unbemaltem Holz, von den Erben des Bildhauers Entres in München erworben, ist eine rein deutsche Arbeit vom Ausgange des XV. Jahrhunderts. Sie ist offenbar fränkischen Ursprungs und lässt sich mit Wahrscheinlichkeit auf den in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in und um Rothenburg thätigen Holzbildner (den Vorgänger des Riemenschneider) zurückführen, da sie mit dessen Hauptwerken in Creglingen, Detwang u. s. f. auffallende Verwandtschaft zeigt.

Die Sammlung der Bronzeplaketten erhielt einen Zuwachs von einigen zwanzig bisher fehlenden Stücken, meist italienischen Ursprungs.

BODE.

B. ANTIQUARIUM.

Die TERRAKOTTENSAMMLUNG ist in dem oben angegebenen Zeitraum bereichert worden durch ein paar altertümliche thronende Göttinnen aus Gräbern von Tanagra mit deutlichen Ueberresten der alten Bemalung und durch die Statuette einer thronenden Athena aus Athen im alten Stil mit einer Dedikationsinschrift des Aigon auf dem Rücken. Aus Kleinasien sind 12 Terrakotten erworben, Tierfiguren, Klagefrauen, Karrikaturen, kleine Arbeiten, die aber für Stil und Technik kleinasiatischer Kunst charakteristisch sind.

Von THONGEFÄSSEN sind zu nennen: zwei Reliefgefässe:

1. eine schwarze Schale (tazza umbilicata Calena) mit vier Viergespannen und

einem ohne Künstlernamen als Fabrikstempel dienenden *ΕΠΟΕΙ*, aus Orvieto;

2. eine in Atalante gefundene kleine Schale aus rothem Thon, welche als Innenbild den Ringkampf zwischen Pan und Eros im Beisein der Aphrodite zeigt; eine sehr anmutige Darstellung aus dem IV. oder III. Jahrhundert v. Chr., die nach Art eines getriebenen Metallreliefs bearbeitet ist.

Aus Korinth stammt ein wohlerhaltenes Salb- oder Oelfläschchen in Form eines Stachelschweins.

Unter den Gegenständen aus BRONZE zeichnet sich aus: ein Spiegel mit rundem Knochengriff, bei Vulci gefunden, dessen Grafitto einen erwachsenen Hercules an der Brust der Juno zeigt, in Anwesenheit von Jupiter, Minerva und Venus; ferner ein Kandelaber-Fuss mit Silensmasken aus Kleinasien und ein Bronzeköpfchen mit silbernen Augen aus Griechenland.

An GEMMEN erwarb die Sammlung drei altertümliche aus Kreta (Scorpione, Fische, schreitender Greif), einen Cylinder mit Menschen- und Tierfiguren und einen linsenförmigen Stein mit Artemis, griechischen Fundorts, und endlich einen römischen Porträtkopf auf einer Glaspaste aus Theben.

GESAMMTANKÄUFE. Grabfund aus den Polledradra bei Vulci (tomba a camera colla volta a botta): cylindrisches Hohlgefäss aus grüner Thonmasse in phönikischem Stil, aussen mit Relief, zwei Stiere und vier menschliche Figuren, stehende Frauen, symmetrisch um das Gefäss verteilt. Die Köpfe sind frei gearbeitet und schauen nach innen. Drei Amphoren mit geometrischen Ornamenten. Eine Büchse mit Palmettenverzierung korinthischen Stils in Roth und Weiss. Ein Glasfläschchen mit weissem Zickzackornament.

BECKERSCHE Sammlung aus der Krimm: Statuettenvase, Raub einer Frau durch einen geflügelten Boreaden (herausgegeben von Stephani, Boreas und die Boreaden, Taf. I); unbedeutende Gefässe aus der Krimm und vom Nordufer des schwarzen Meeres; kleine Goldplättchen, die als Kleiderschmuck dienten, einige Bleifigürchen u. A.

E. CURTIUS.

C. MÜNZKABINET.

Das Etatsjahr wurde mit einem schon im vorigen vorbereiteten grösseren Ankauf begonnen, welcher freilich mehr als die Hälfte der Jahreseinnahme vorwegnahm. Es wurden nämlich im Anschluss an die im vorhergehenden Jahre erworbenen 6 römischen Medaillons fernere 11 von vollkommener Erhaltung und grosser Seltenheit erworben.

Ein goldener des Kaisers Gallienus, doppelt so schwer als die bisher bekannten, ist $\frac{1}{24}$ des römischen Pfundes, und ein silberner vom Kaiser Priscus Attalus geprägter ist der grösste und schwerste aller Silbermedaillons, er hat 46 Millimeter im Durchmesser und das Gewicht eines Viertelpfunds. Nur ein anderes Exemplar desselben im Britischen Museum ist bekannt. Es ist auffallend, dass in der Epoche des tiefsten Verfalls des römischen Reiches, als die wandernden Germanen Italien durchzogen und beherrschten, der schwächste ephemere Kaiser ein solches Prachtstück geprägt hat. Die historischen Verhältnisse erklären nicht dies Rätsel. Alarich hatte bei seinem ersten Erscheinen vor Rom im Jahre 408 auf die Einnahme der Stadt gegen eine Kriegsentschädigung von 5000 Pfund Gold und 30000 Pfund Silber (7—8 Millionen Mark) verzichtet. Im folgenden Jahre war er zurückgekehrt, und hatte, da der Kaiser Honorius nach dem festen Ravenna geflüchtet war und nicht Frieden schliessen wollte, den aus Kleinasien gebürtigen Praefectus urbi Priscus Attalus zum Kaiser ernannt, hatte ihn mit sich gegen Ravenna geführt, und im folgenden Jahr im Lager bei Ariminum des Purpurs entkleidet. Darauf hatte sich Alarich zum drittenmale gegen Rom gewendet, und nun folgte die bekannte gotische Eroberung der Stadt.

Aus diesen Thatsachen ergiebt sich, dass der Medaillon gleich nachdem Attalus zum Kaiser ernannt war, geprägt worden sein muss, obwohl eben zuvor jene grossen Summen von Edelmetall den Goten ausgeliefert worden waren. Die Kehrseite stellt, wie zum Hohn, die Invicta Roma aeterna dar.

Attalus gelangte nie wieder zur Herschaft, sondern blieb als ein Spielball der gotischen Könige und Führer bis zum Jahre 416 im gotischen Lager und ward dann dem Honorius ausgeliefert und nach Lipara verbannt. Der Medaillon kann also nicht aus späterer Zeit sein.

Der zweite Silbermedaillon ist ein noch unbekannter der Julia Paula, Gemahlin des Elagabal. Von den 8 bronzenen ist der grösste und wertvollste der des Commodus mit einem breiten Rande, welcher ihn zum Einsetzen in ein Signum geeignet machte.

Alle diese Medaillons sind auf einem der Schautische ausgelegt.

Andere erwähnenswerte Erwerbungen hat das Münzkabinet in diesem Vierteljahr nicht gemacht; unter einigen Geschenken ist das des Herrn Donebauer in Prag das dankenswerteste: 7 bisher unbekannte Denare böhmischer Könige und Herzoge, namentlich des Primislaw Ottokar I., welche aus einem grossen Funde stammen.

Das Inventar der mittelalterlichen und neueren Münzen ist zur Hälfte fertig, und in drei Foliobänden gebunden, der vierte ist auch der Vollendung nahe, so dass zu hoffen ist, diese Arbeit werde noch im laufenden Etatsjahr beendet werden.

Der Katalog zu einer im Oktober abzuhaltenden Dubletten-Auktion ist im Druck vollendet.

J. FRIEDLAENDER.

D. KUPFERSTICHKABINET.

In der Zeit vom 1. Januar bis 31. März und 1. April bis 30. Juni 1882 wurden u. A. folgende neue Erwerbungen gemacht:

KUPFERSTICHE.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN W: Ein Reliquiarium. Pass. P.-Gr. II p. 282 No. 49.

DÜRER: „Die Wirkung der Eifersucht" B. 73. (Der grosse Herkules). Druck vor der Vollendung des untern Teiles der Platte, ähnlich dem in der Albertina zu Wien befindlichen Abruck desselben Stiches. Dieses kostbare Blatt befand sich bisher in einer Sammlung Dürer'scher Stiche und Holzschnitte, welche in der Bibliothek des Schlosses Wilhelshöhe bei Cassel bewahrt wird, und wurde vom Königlichen Hofmarschallamt leihweise überwiesen.

DEUTSCHER KLEINMEISTER, 1520. Maria mit dem Christkinde unter einem Baum sitzend und einen Apfel in der Rechten haltend; ganze Figur nach rechts gewendet. Radierung. 81/56. Unbeschrieben.

BEHAM, HANS SEBALD: Lucretia, B. 79. II. Zustand.

DERSELBE: Pferdekopf, B. 218.

DERSELBE: Vignette, B. 224.

SCHULE VON FONTAINEBLEAU: 8 Blatt Radierungen.

BONASONE, GIULIO: Midas und Silen, B. 89.

DEUTSCHE SCHULE, 1598: Bildniss Luthers in weltlicher Tracht. Radierung. Folio.

FRANCO, GIACOMO: Festlichkeit in Venedig, 1597. Radierung. Gross-Querfolio.

WÖRLE, H. C.: Ansicht von Nördlingen, 1607. Radierung. Gross-Querfolio.

VLIET, J. J. VAN: Das Abendmahl Christi, B. 5. — Die Auferstehung, B. 10.

EDELINCK, GERARD: Nic. de Blampignon. R.-D. 153. I. Zustand.

DERSELBE: Jean Herauld de Gourville. R.-D. 218.

DREVET, PIERRE: René Franç. de Beauvau. Did. 17.

DERSELBE: Rob. de Cotte. D. 34. II. Zustand.

DERSELBE: L. A. de Noailles. D. 101. I.

CHEREAU, FR.: Bildniss des N. de Largillière.

SCHMIDT, G. F.: Kopf eines alten Mannes. Radierung. Jac. 115.

MÜLLER, FRIEDR.: Madonna di S. Sisto. Nach Raphael. Aetzdruck.

302 Blatt Radierungen englischer Meister des XIX. Jahrhunderts (Alphonse Legros, Arthur Evershed, David Law, J. Lumsden Propert, Charles Keene, Heywood Hardy, M. L. Mempes, Ch. West Cope, Rich. Chattock, Edwin Edwards, Colin Hunter, C. P. und Fred. Slocombe, Rob. W. Macbeth, James Tissot, J. P. Heseltine, Hub. Herkomer, Francis Seymour Haden, J. Whistler u. A.).

HOLZSCHNITTE.

SCHÄUFELEIN, HANS: Wilder Mann und wilde Frau. Rechts unten das Zeichen. 255/276. Unbeschrieben. Pass. 169 und 170 sind danach kopiert.

ULRICH, GASPAR: Grosser Stammbaum Friedrichs II. des Weisen, Kurfürsten von der Pfalz (regierte 1544—1556). Aus 21 Blättern bestehend. Nach der Zeichnung eines Meisters H. N. Z. geschnitten.

25 Blatt Farbenholzschnitte (Clairobscurs) italienischer Meister des XVI. und XVII.

Jahrhunderts (Ugo da Carpi, Andrea Andriani, Bart. Coriolano, Nic. Vicentino, Fr. de Nanto u. A.).

Eine Sammlung von 114 mit Holzschnitten (und Kupferstichen) illustrierten Büchern, vorwiegend des XV., XVI., daneben auch des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Darunter:

BREYDENBACH, BERN. DE: Opusculum sanctarum peregrinationum etc. Mainz, Erh. Reuwich, 1486. Fol. Hain 3956.

LUDOLPHUS: T boeck van den leuen ons heeren ihesu christi. Antwerpen, G. de Leeu, 1487. Fol. Campbell 1181.

HARTLIEB, JOH.: Das Buch der Geschicht des grossen Alexander. Strassburg, M. Schott, 1488. Fol. Hain 791.

Chronik der Sachsen. Mainz, P. Schöffer, 1492. Fol. Hain 4990.

L'Art de bien vivre. Paris 1493. 4.

Die Bibel, niederdeutsch. Lübeck, Steffen Arnd, 1494. Fol. Hain 3143.

Drei Predigten von Savonarola.

BERGOMENSIS, JAC. PHIL.: De plurimis claris selectisque mulieribus. Ferrara 1497. Fol. Hain 2813.

Tesauro spirituale. Mailand 1499. Fol. Fehlt bei Hain und ist in keiner Bibliographie erwähnt.

Horae secundum usum Romanae eccl. Paris, S. Vostre, o. J. (um 1508). gr. 8.

DÜRER, ALBRECHT: Die Apokalypse. Das Marienleben. Die grosse Passion. Nürnberg 1511. Fol. Als Buch in einem Bande in ursprünglicher Weise vereinigt, und nach einer handschriftlichen Bemerkung am Titel des Marienlebens im Jahre 1514 das Eigentum eines venezianischen Malers, der sich „Zuane pentor" (Johannes der Maler) bezeichnet.

Die Bibel, niederdeutsch. 2 Bde. Lübeck 1533/34. Fol.

BEHAM, HANS SEB.: Biblische Historien. Frankfurt a. M., 1536. 4°.

HOLBEIN, HANS, d. J.: Bibelbilder. Lyon 1539. 4°.

DERSELBE: Todtentanz. Lyon 1538. 4°.

(OSTENDORFER, MICH.): Geschichte des Türkenkriegs. o. O. 1539. Fol.

Bücher mit Holzschnitten von Jost Amman und Tobias Stimmer.

Die Schriften von Jac. Cats, mit Kupfern nach Adriaan van de Venne.

Emblemenbücher, holländische Drucke des XVII. und XVIII. Jahrhunders.

Schriften von Jan Luyken. Mit Kupfern.

u. a. m.

ZEICHNUNGEN.

ITALIENISCHE SCHULE, 1478: Deckfarbenmalerei aus einem Chorbuch in Folio: reich ornamentierte Einfassung und Initiale R mit der Auferstehung Christi. 494/350.

DÜRER, ALBRECHT: Ein Apostel, nach rechts gewendet knieend. Rechts gegen oben das Monogramm und die Jahrzahl 1508. 350/276. Studie zu einer Figur im Hellerschen Altarbilde. Zeichnung in Tusche auf grün grundiertem Papier, weiss gehöht. Aus den Sammlungen Andreossy und Gigoux.

DERSELBE: Bildniss des „Meister Hieronymus", Erbauers des Fondaco de' Tedeschi zu Venedig. Brustbild nach links. Studie zu der Figur des Meister Hieronymus auf dem Rosenkranzbilde im Kloster Strahow in Prag. Links unten das Monogramm und die Jahrzahl 1506. 384/262. Mit dem Pinsel und Tusche auf blauem venezianischem Papier, weiss gehöht. Aus der Sammlung Gigoux.

OSTADE, ADRIAAN VAN: Trinkende Bauern in einer Wirtsstube. Braun getuschte Federskizze. 126/108.

REPRODUKTIONSWERKE.

The Ars Moriendi (Editio princeps ca. 1450 [ehemals in der Sammlung T. O. Weigel in Leipzig]). A Reproduction of the Copy in the British Museum. Ed. by W. H. Rylands. With an Introduction by G. Bullen. London 1881. 4°.

Kupferstiche des Meisters von 1464. Mit einer Vorbemerkung von Dr. G. Dehio. München. 1881. 4°.

Pinturicchio's Fresken in der Libreria des Doms von Siena. 10 Blatt Photographien.

Three hundred french portraits by Clouet. Autho-lithogr. from the originals at Castle Hovard, by Lord Ronald Gover. London, Paris, 1875. 2 Bde. Fol.

Die Königlich Bayerische Gemälde-Galerie Pinokothek München. Radierungen von J. L. Raab, Text von F. v. Reber. Fol. Lief. I.

LIPPMANN.

E. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Unter den Namen derer, die auch diesmal der Abteilung in Ueberreichung von Geschenken ihre schätzbare Teilnahme erwiesen, sind zu erwähnen Herr Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Virchow, dem bereits viel Bereicherungen zu verdanken sind, ebenso wie Herr Sokolowski aus Lima, der Neues dem früheren hinzufügte; Herrn General v. Eckert in Stawropol schenkte ein Kostüm der Tekinzen; ferner sind der Zahl der Geschenkgeber anzureihen die Namen der Herren Müller-Beck, Capelle, Rittergutsbesitzer Treichel, Ascherson, sowie Herr Konsul Bey, der in Lagos in verdienstvoller Weise für den Zweck der Sammlung wirksam gewesen ist, dann Herr Konsul Sahl in Sidney, der alte Gönner derselben.

Zu den sonst übernommenen Sammlungen gehört eine in Korrespondenz mit Herrn Lessler in Dresden durch Herrn Riechmann in Bangkok zusammengestellte, eine ostafrikanische des Herrn Dr. Fischer, sowie eine andere des Reisenden der afrikanischen Gesellschaft Herrn Flegel aus den Ländern am Niger und Beruë, dann Ankäufe von Gegenständen der Goldie, der Araucanier, ferner Ergebnisse aus ausgegrabenen Kurganen.

Die grossartige Sammlung, durch welche das ethnographische Komitee eine schmerzlichst empfundene Lücke, die für einen der wichtigsten Teile Amerika's eine dauernde zu werden drohte, im richtigen Augenblicke noch ausgefüllt hat, findet sich in steter Bereicherung begriffen, und wird eine zusammenhängende Darlegung der hier der Wissenschaft gewonnenen Resultate verlangen.

II. NORDISCHE SAMMLUNG.

Der Zuwachs der Sammlung war in dem vergangenen Vierteljahr folgender:

Aus der Provinz BRANDENBURG wurden durch Ankauf erworben: ein Broncecelt aus der Nähe von Treptow bei Berlin, eine Sammlung von Altertümern aus der Gegend von Nauen, sowie eine solche von dem Gräberfelde bei Billendorf, Kreis Sorau, und einige Thongefässe aus Gräbern bei Droskau im Kreise Sorau. Geschenkt wurden eine Broncelanzenspitze, bei Bredow gefunden, von Herrn Rittmeister a. D. und Rittergutsbesitzer von Bredow auf Bredow bei Nauen, einige Gefässfragmente aus wendischer Zeit von der Insel „Rohrwall" bei Schmöckwitz, von Herrn Buchhändler C. Künne in Charlottenburg, ebenso Gefässfragmente von der Fundstelle des Broncewagens im Spreewald bei Burg von Herrn Geh. Rat Professor Dr. Virchow und einige Feuersteinmesser und Abfallsplitter aus der Nähe von Schmöckwitz von den Herren C. Finn und E. Krause.

Aus der Provinz SACHSEN wurde eine grössere Sammlung von Altertümern, zumeist aus der Gegend von Meisdorf angekauft und ein reichverziertes Thongefäss, bei Meiendorf gefunden, von der Königlichen Eisenbahn-Direktion in Magdeburg geschenkt.

Aus der Provinz POSEN wurde eine grössere Sammlung von Thongefässen aus dem Kreise Fraustadt angekauft.

Aus BÖHMEN erhielt die Sammlung als Geschenk von Herrn Gutsbesitzer v. Strassern auf Russin bei Prag eine grössere Anzahl von Knochengeräten von dem Hradischtje im Scharkathale bei Prag und von Herrn Dr. Riesener in Rostock bei Prag einige Gefässfragmente aus Gräbern und Niederlassungen dortiger Gegend.

Ausserdem wurde ein Hängeschmuck in Silber, eine gehenkelte imitierte kufische Münze unbekannten Fundortes angekauft.

A. BASTIAN.

F. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Die ägyptische Abteilung ist im vergangenen Vierteljahre um den Gipsabguss einer Sphinx bereichert worden, welche Herr Baron Giovanni Baracco in Rom von dem in seinem Besitz befindlichen granitenen Originale herstellen liess und unserem Museum zum Geschenk machte. Die Sphinx ist 0,80 m lang und 0,41 m hoch und ruht auf einem Sockel von 0,11 m Höhe. Der uns geschenkte Abguss ist wohlgelungen, die Arbeit des Denkmals, darnach zu urteilen, eine schöne und sorgfältige. Die Figur trägt einen Frauenkopf, welcher mit dem haubenartig anliegenden Kopfputz der Göttin Hathor geschmückt ist; seine Verzierungen auf dem Scheitel durch den Geier und vor der Stirn

durch die Uräusschlange lassen die königliche Würde der Trägerin erkennen. Das Gesicht ist wenig verletzt und zeigt zarte weibliche Züge; von der Löwengestalt fehlen nur die Vordertatzen. Das Kunstwerk erinnert sofort an die ähnliche Sphinx der Königin Schep-en-apet, der Tochter des Königs Pānchi, welche das Museum vor einigen Jahren erworben hat, obwohl der Stil und die Ausführung derselben weniger vollkommen sind. Da nun eine Inschrift unserer neuen Erwerbung einen König Men-cheper-rā nennt, so könnte man geneigt sein, sie auf den aethiopischen König Pānchi (oder Pepi?) mit dem Beinamen Men-cheper-rā, der uns aus den Inschriften einer Pariser Stele und einer in Karnak gefundenen Alabaster-Vase bekannt ist, zu beziehen. Aber der allgemeine Stil, der Schnitt der Hieroglyphen und die Kürze der Bezeichnung des in ihnen erwähnten Königs, müssen uns bestimmen, diese Sphinx für älter und vielmehr als Gemahlin des berühmten Men-cheper-rā, des Königs Thutmosis III., die Königin Hāt-schep Merit-Rā, zu erklären.

Es ist demnach ein wertvolles Denkmal der XVIII. Dynastie, welches wir der Güte des italienischen Gönners unserer Sammlung verdanken.

STERN.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Im verflossenen Vierteljahr erfuhren die Sammlungen durch Ankäufe folgende Bereicherungen:

A. ÖLGEMÄLDE.

ROTTMANN, KARL: Landschaft bei Perugia.

GRAEF, GUSTAV: Bildniss des Feldmarschalls Grafen Roon.

Aufwand: 10,000 M.

B. BILDHAUERWERKE, C. KARTONS

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

KRÜGER, FRANZ: Selbstporträt des Künstlers. Schwarze und weisse Kreide.

SCHNORR v. CAROLSFELD, JULIUS: 10 Blatt zum Nibelungen-Cyklus; Feder und Wasserfarben.

Karl der Grosse; Federzeichnung.

10 Blatt Aktstudien; Bleistift und Kreide.

7 Blatt Gewandstudien; Federzeichnungen.

4 Blatt Bildnisszeichnungen; Feder und Wasserfarben.

8 Blatt Kompositionen zur Bibel; 7 Blatt Federzeichnungen, 1 Blatt Wasserfarben.

PRELLER, FRIEDR. sen.: 3 Blatt Studien in Sepia.

HESS, PETER: 9 Blatt (2 Bildskizzen, 7 Soldatenstudien); Feder und Bleistift.

KRIEHUBER, JOSEPH: Eichenstudie; Bleistift.

SCHIRMER, JOH. W.: Thal der Egeria bei Rom; Römische Gebirgsstudie. Wasserfarben.

Aufwand: 8060 M.

JORDAN.

CASSEL.

KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE.

Im Mai dieses Jahres wurden die vier letzten der acht weiblichen Statuen von K. Echtermeyer, welche derselbe als Repräsentationen der bedeutendsten Kunstländer für die hiesige Galerie in karrarischem Marmor auszuführen hatte, im Treppenhause aufgestellt und fand damit die plastische Ausschmückung und überhaupt die Vollendung des Gebäudes ihren Abschluss.

Als Geschenke für die Galerie aus jüngster Zeit sind dankend zu verzeichnen:

MARTIN DE VOS: Der Untergang Pharao's im roten Meere und die Rettung der Israeliten. Holz; h. 1,04, br. 2,15. Von Staatsrat v. Meyer, Excellenz.

J. A. NAHL: Odysseus, von seinen Gefährten unterstützt, ist im Begriff, dem trunkenen Polyphem das Auge auszubrennen. Bez. J. A. Nahl 1816. Sepiazeichnung. Papier; h. 0,58, br. 0,99. Von Herrn Arthur Nahl in San Francisco.

Die der Galerie leihweise überlassene Sammlung des Hrn. Edw. Habich dahier wurde in den beiden letzten Quartalen um folgende Meister vermehrt:

JACOB VAN RUISDAEL: Ortschaft — angeblich das Bad Spaa — im Hintergrund Hügel, am Himmel dunkle Gewitterwolken mit blendend durchbrechendem Lichtblick. Bezeichnet R. Leinwand; h. 0,52, br. 0,69. Tadellos erhalten. — Ausgezeichnetes Werk des Meisters aus seiner mittleren Periode, von wunderbar intimer, schwermütiger Stimmung.

LIBERALE DA VERONA: Die sterbende Dido. Sie steht inmitten des Bildes hoch oben auf einem von Holz, Trophäen etc. aufgeschichteten Scheiterhaufen, umgeben von einer Menge von Zuschauern. Holz; h. 0,43, br. 1,23. Hochbedeutendes Werk des Meisters unter teilweisem Einflusse des Mantegna. Um 1500, vielleicht auch etwas später.

SCHULE VON PARMA, ZWEITE HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS: Madonna mit dem Kinde auf dem Schofs, sitzt in einem Garten, welchen zwei Personen nach rückwärts durch eine Pforte verlassen. Ueber ersteren schweben in einer Gloria zwei Engel mit dem Kreuze. Leinwand; h. 0,35, br. 0,24.

BARTOLOMMEO NERONI, gen. MAESTRO RICCIO SANESE: Kniestück der Madonna mit dem Kinde auf dem Schofs, das mit einem Vogel spielt, den der kleine Johannes der Täufer an einem Schnürchen hält. Links hinter der Madonna Joseph anbetend, rechts ein Engel desgleichen. Holz, rund, Durchmesser 0,85. Charakteristisches, gut erhaltenes Werk.

FRANCESCO GUARDI: Venezianische Vedute. Leinwand; h. 0,30, br. 0,42.

MATTHÄUS GRÜNEWALD: Altarbild. Christus am Kreuze, rechts davon Maria, links Johannes. Christus lebensgross, die anderen Figuren etwas kleiner. Rückseite von Schülerhand: der kreuztragende Christus von Schergen umgeben. Holz; h. 1,95, br. 1,52. Dieses grossartige und ergreifende Werk zeigt dieselben Qualitäten, wie der Isenheimer Altar in Colmar und wird ungefähr um die nämliche Zeit, wahrscheinlich für eine Kirche von Tauberbischofsheim entstanden sein.

HANS BALDUNG, gen. GRIEN: Halbfigur der Madonna mit dem schlafenden Christusknaben auf dem Arme. Bezeichnet links oben im Eck mit dem aus H, B und G zusammengesetzten Monogramm und der Jahrzahl 1514. Holz, h. 0,64, br. 0,46. Tadellos erhaltenes Werk des Meisters unter unverkennbarem Einflusse Dürer's.

DERSELBE: Herkules den Antäus erdrückend. Holz; h. 1,54, br. 0,64. Gut erhaltenes, durch das darin dokumentierte erstaunliche Studium der Muskulatur höchst interessantes Bild, wohl aus den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts.

A. ALTDORFER: Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, unten links ein knieender geistlicher Stifter, rechts dessen Wappen. Holz, h. 0,79, br. 0,55. Frühes Werk von ausgezeichneter Erhaltung.

Aus dem Museum Fridericianum dahier wurde auf Anregung des Unterzeichneten in die Galerie überführt:

SCHWEIZER SCHULE AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS: Tischplatte mit astrologisch-tellurisch-ethischen Allegorien in reicher Landschaft, letztere unter sichtlichem Einfluss Altdorfer's. Bez. Asmus Stedelin (wahrscheinlich der Schenkgeber, nicht der Maler) MDXXXIII. Holz; h. 1,18, br. 1,09. Die Tafel ist überreich an höchst liebevoll ausgeführten Einzelheiten.

EISENMANN.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN.



DER ITALIENISCHE HOLZSCHNITT IM XV. JAHRHUNDERT.

VON F. LIPPMANN.

Die Stellung, welche Kupferstich und Holzschnitt im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert in Italien einnehmen, unterscheidet sich wesentlich von der Rolle, welche die vervielfältigenden Künste in den Ländern diesseits der Alpen in jener Epoche spielen. Als die Buchdruckerkunst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland auftauchte, war der Holzschnitt daselbst schon seit langer Zeit eingebürgert und hatte als populäres Mittel der bildlichen Darstellung allgemeine Verbreitung gefunden. Von der Versinnlichung der Bibel und der heiligen Geschichte bis zu den profanen Themen des gemeinen Lebens, bis zu Schwänken und Possen herab waren alle Gegenstände in seinen Kreis gezogen. Im Holzschnitt fand die neue Kunst des Bücherdruckes einen Hilfsgenossen ihrer Popularisierung, der schon überall heimisch war und längst das Bürgerrecht erlangt hatte. Er bildete in Deutschland und den Niederlanden eines der wesentlichsten Mittel religiöser Belehrung für die grosse Menge. Für die, welche nicht lesen konnten, war die Abbildung ein Ersatz des geschriebenen Wortes, und fast für Alle war das Bild eine unentbehrliche Unterstützung des Verständnisses der heiligen Geschichten.

Dass die Bilder die Bücher der Ungelehrten sind, ist ein Grundsatz, den wir in vielen Variationen fortwährend bei deutschen und niederdeutschen Predigern und geistlichen Lehrern ausgesprochen finden. Die „Brüder vom gemeinsamen Leben" in Agnetenberg bei Zwolle finden einen Haupttheil ihrer Thätigkeit in der Verbreitung der christlichen Lehre durch die Anschauung bildlicher Darstellungen der biblischen Vorgänge. Die volkstümliche Abbildung ist im Norden eines der vorzüglichsten Wirkungsmittel der reformatorischen Bewegung, und wird noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhundert von Trägern der Reformation in diesem Sinne anerkannt.

Den volkstümlichen Holzschnitt besass aber Italien in der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts fast gar nicht, und auch später nur in beschränktem Masse. Die unbehilflich geschnittenen, schlecht gedruckten und roh bemalten Heiligenbilder, die in Deutschland in jenem Zeitraum auf Märkten und an Kirchenthüren allerwegen feilgeboten wurden, waren in Italien nicht gangbar. Nur in Oberitalien, wo sich deutscher Einfluss immer etwas geltend machte, scheint die Erzeugung gedruckter für das Volk bestimmter Holzschnittbilder vor dem Ende des Jahrhunderts in einigermassen bedeutenderem Umfange betrieben worden zu sein.

Das Gewerbe der Briefdrucker und Briefmaler, welches sich in Deutschland professionsmässig mit der Fabrikation der Bilderware befasste, kommt in Italien nicht vor. Wir kennen ferner kein xylographisches Bilderbuch aus dem fünfzehnten Jahrhundert von italienischem Ursprung, blos ein einziges aus dem Anfange des sechszehnten, während in Deutschland und in den Niederlanden die Blockbücher und ihre verschiedenen Ausgaben fast eine ganze Volksliteratur darstellen und ihre Zahl schon vor der Erfindung Gutenbergs unzweifelhaft eine sehr bedeutende war.

Der Grund dieser bemerkenswerten kulturgeschichtlichen Thatsache ist sicherlich nicht allein darin zu suchen, dass man in Italien die Technik der Xylographie wenig kannte. Wäre das Bedürfniss nach ihr in gleichem Umfange vorhanden gewesen wie in Deutschland, so hätten die Italiener sich der Holzschneidekunst mit derselben Geschicklichkeit und Gewandtheit bemächtigt, mit der sie sich die beiden andern ebenfalls von Deutschland entliehenen Künste, die Kupferstecherei und den Bücherdruck aneigneten. Die Ursache lag vielmehr darin, dass die grossräumige Malerei der Versinnlichung der religiösen Vorstellungen in Italien in weit ausgiebigerer Weise entgegenkam als in Deutschland, und dass die Art des religiösen Gefühles, vermöge dessen der Deutsche das Heiligenbild mit sich in seine Behausung nehmen wollte, bei dem Italiener eine andere war. Auch die der Reformation vorangehende, der Verbreitung der Andachtsbilder so förderliche religiöse Bewegung, fehlte in Italien. Wo aber hier eine ähnliche allgemeine Erregung die Massen erfasst, wie bei dem Auftreten Savonarola's in Florenz im Anfange der neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts, da wird der Holzschnitt als wirksame Unterstützung der gesprochenen und gedruckten Worte alsbald zu Hilfe genommen, und in unzähligen Ausgaben und Tausenden von Exemplaren gehen die mit Holzschnitten illustrierten Predigten des Ferrareser Mönches unter das Volk.

Zur Zeit des Eindringens der Buchdruckerkunst in Italien standen Bücherschreiberei und Malerei in hoher Blüte, und noch lange Zeit blieben sie neben der immer energischer sich entfaltenden Thätigkeit der Druckpressen in Ansehen. Aber auch die Büchermalerei unterscheidet sich in der Art, wie sie in Italien aufgefasst und geübt wurde, vielfach von der Weise ihres Betriebes im Norden. Während im Norden die Bilder in die Handschriften vornehmlich in der Absicht eingefügt wurden, die Verdeutlichung und Versinnlichung des Textes zu unterstützen, oder wenigstens eine naive Bilderlust zu befriedigen, die auch mit grober, flüchtig angepinselter Federzeichnung vorlieb nahm, wurden in Italien die Miniaturen doch immer mehr als rein künstlerische Zier aufgefasst und hatten einen gebildeten und oft raffinierten Kunstgeschmack zu befriedigen. Freilich wurden in den Niederlanden und auch im obern Deutschland viele Handschriften mit Miniaturen von hoher Feinheit und Vollendung gefertigt. Sie waren für die Reichen und Vornehmen bestimmt; daneben steht aber eine Massenproduktion von roh ausgemalten billigen Papierhandschriften, wie sie gegen den Ausgang des Mittelalters in Deutschland blühte. Ihre Erbschaft tritt bei uns die Buchdruckerei sofort mit leichter Mühe an, während die italienischen Drucker danach streben mussten, an der Stelle der künstlerischen Bücherschreiberei und Büchermalerei in ebenfalls künstlerisch verfeinerter Weise die Seiten ihrer Bücher zu gestalten. Wollte man den Unterschied zwischen der deutschen und italienischen Illustration im Allgemeinen charakterisieren, so könnte man sagen, dass die Illustration in Deutschland aus dem Bedürfniss und der Lust am verdeutlichenden Bilde, in Italien aus dem Verlangen nach künstlerischer Zier sich entwickelt hat,

und dass sie daher hier vorwiegend instruktiven, dort wesentlich dekorativen Charakter trägt.

Wir wissen wie entschieden Manche, die am guten Althergebrachten hingen, sich gegen die Bücher „che si fanno in forma" aussprachen, Bücher die roh erschienen gegen jene, welche mit der Hand gemacht waren und den Reiz eines vornehmen und individuellen Kunstwerkes von den feinen mit subtiler Antiqua beschriebenen und zierlich minierten Pergamentblättern spiegelten. Die Schönheit der geschriebenen Bücher konnten die Drucker freilich nicht sofort erreichen. Das Einzige, was ihre Erzeugnisse vor denen der Schreiber voraushatten, war der billige Preis, der denn das beständige aber auch alleinige Thema ist, das die Lobpreiser der Typographie hervorheben. Indessen war die siegreiche Macht der neuen Erfindung gewaltig genug, um den Kampf gegen Liebhaberei und Gewöhnung am Alten für die Drucker kaum fühlbar zu machen, während von der Seite der Schreiber die Klagerufe über den Untergang ihres Handwerkes mit hoffnungsloser Resignation ertönen.

Die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit der italienischen Bücherschreiber hatte eine äusserst günstige Einwirkung auf die Ausbildung der Typographie selbst. Die fremden eingewanderten Buchdrucker mussten vor Allem bedacht sein, den Gewohnheiten der Bücherkäufer entgegenzukommen. Sie machten vorerst gar nicht den Versuch, ihre heimischen gothischen Buchstabenformen nach dem Süden zu verpflanzen, sondern bildeten eine runde lateinische, der üblichen Bücherschrift möglichst ähnliche Type. In dem ersten (erhaltenen) in Italien zu Subiaco gedruckten Buche dem „Lactanz" von 1465 treten Sweynheim und Pannartz sofort mit einer lateinischen Druckschrift auf. Diese zeigt wohl noch genug gotisierende Anklänge, aber schon im Anfange der siebziger Jahre vervollkommnet Nicolaus Jenson in Venedig die italienische Buchstabenform zu einer klassisch zu nennenden Feinheit. Selbst die berühmte Nachfolgerin Jensons, die Aldinische Druckerei, vermag ihn in dieser Hinsicht kaum zu übertreffen.

In der Buchdruckerkunst wiederholt sich eine merkwürdige kunstgeschichtliche Erscheinung, die unser Staunen auch bei dem Aufkommen der neueren Malerei, bei den Van Eycks erregt, nämlich dass die Gediegenheit der Technik, welche den ersten grossen Meistern einer neuen Kunst eigen ist, fast von keinem Spätern wieder in ganz gleichem Masse erreicht wird. Wie ein Druckwerk von der Pracht und Vollendung des Fust und Schöffer'schen Psalters von 1459 nahezu einzig und in Deutschland wie anderwärts unübertroffen geblieben ist, so geht es auch mit der Schönheit der Erzeugnisse der italienischen Pressen von Jenson an, fast nur abwärts. Die Männer, die auf selbstgebildeter und selbstdurchdachter Erfahrung fussend, eine neue Weise erfinden und ausüben, drücken ihren Arbeiten den Stempel einer in sich abgeschlossenen Vollkommenheit auf, welche von Jenen nicht mehr erreicht wird, welche, nachher kommend, eine schon vorhandene Technik fertig übernehmen und nur weiter betreiben.

War es schon nicht leicht der Kunstfertigkeit der italienischen Schreiber mit der Type und Buchdruckerpresse Ebenbürtiges entgegenzusetzen, so mussten die Drucker vollends darauf verzichten, mit ihren Mitteln leisten zu wollen, was der Pracht und dem Glanze der Miniaturen eines Antonio da Monza oder Gherardo vergleichbar gewesen wäre.

Nur langsam und allmälig konnte die Holzschneidekunst überhaupt zur künstlerischen Ausdruckskraft hindurchdringen, und auch nachdem dieser Standpunkt

erreicht ist, muss das, was die Xylographie zur Bücherausstattung beizutragen vermag, von einem andern Prinzipe aus erfasst und durchgebildet werden als von dem der Miniaturmalerei. Sobald aber die dem Holzschnitte innewohnende Gestaltungsfähigkeit erkannt wird, finden auch die italienischen Zeichner und Xylographen ihre selbstständige Stilform, welche wenigstens während des fünfzehnten Jahrhunderts sich von der deutschen Weise wesentlich unterscheidet.

Ueberblicken wir die Leistungen der Holzschneidekunst in Italien im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts, so ergeben sich einige Gruppen von mehr oder minder abgeschlossenem Charakter. Die eine, der Zahl der Werke nach kleinste Gruppe, umfasst die primitiven Holzschnittarbeiten, welche in den Offizinen von Rom und Neapel von eingewanderten deutschen Druckern selbst oder für sie gefertigt wurden. Eine zweite ziemlich scharf begränzte Gruppe bildet die florentiner Xylographie, die sich in der kurzen Epoche, etwa von 1490 bis ungefähr 1508, in besonderer höchst anziehender Eigenart entwickelt. Die dritte, grösste und vielgestaltigste Gruppe bildet der oberitalienische Holzschnitt. Der Charakter der oberitalienischen Xylographie wird im allgemeinen durch den Typus der venezianischen und Mantegnesken Schule bestimmt. Namentlich in Venedig entfaltet sich der Holzschnitt zu eminenter technischer und künstlerischer Vollkommenheit. Diese letzte Stufe wird nicht mehr innerhalb der Kunst des Quattrocento erreicht, sondern hier nur angebahnt; und die letzte Ausgestaltung des venezianischen Holzschnittes findet vorwiegend im sechszehnten Jahrhundert statt. Hier wo wir den Holzschnitt im italienischen Quattrocento schildern wollen, werden wir uns daher mit der späteren Ausbildung der venezianischen Holzschneiderei nicht zu beschäftigen haben.

Die verschiedenen Gruppen der xylographischen Kunstweise gehen der Zeitfolge nach neben einander her, doch müssen wir sie der Uebersicht halber trennen und jede für sich behandeln.

Der Zusammenhang der italienischen Holzschneidekunst dieser Epoche mit den gleichzeitig bestehenden Kunstschulen der Malerei ist nur in den grossen Zügen vorhanden und nur selten gelangen ihre besonderen Eigentümlichkeiten auch im Holzschnitt zum Ausdruck. Selbst die italienische Kupferstecherei lässt in der Regel unmittelbarer und klarer ihr Verhältniss zu den lokalen Malerschulen erkennen, als der Holzschnitt.

Welche Künstler oder welche Gattung von Künstlern waren aber jene Zeichner für den Holzschnitt? Diese Frage ist auf Grund von Nachrichten oder Bezeichnungen auf den Werken nicht zu beantworten. Die tonangebenden grossen Meister der Malerei haben wahrscheinlich nur in den seltensten Fällen und gerade so wenig Zeichnungen für die Holzschnitt-Illustration geliefert, als sie Miniaturen für Bücher malten. Mit Sicherheit deutbare Monogramme und Bezeichnungen kommen nur äusserst spärlich vor und in den Holzschnitten selbst die Hand eines bestimmten erfindenden Künstlers zu erkennen, ist in diesem Zeitraume kaum in einem einzigen Falle möglich. Wie die Miniaturen der Bücher sind auch die Holzschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihrer Mehrzahl nach anonyme Werke. Wir wissen, dass die Büchermalerei von einer besonderen Klasse ausschliesslich oder doch vorwiegend diesen Zweig ausübender Maler betrieben wurde und wahrscheinlich ist mit dem Holzschnitt ähnliches der Fall gewesen. Mit den Miniaturen haben die Holzschnitte auch ein gewisses Durchschnittsmass der Kunstqualität gemeinsam, und sie verhalten sich ähnlich wie diese zum jeweiligen Standpunkt und zur Entwickelung der Malerei.

Manche von den Holzschnitt-Illustratoren haben ihren individuellen bestimmt ausgesprochenen Stil, und man kann ihre Wirksamkeit oft durch längere Zeit in den an einem Orte erscheinenden illustrierten Büchern verfolgen. Das scheinen also professionsmässige oder doch häufiger für den Holzschnitt arbeitende Zeichner gewesen zu sein. Solche treffen wir zwischen den Jahren 1490 bis etwa 1508 in Florenz und mehrfach in Venedig. Daneben tauchen Arbeiten von anderem Charakter auf, denen wir oft nur einmal und dann nicht wieder in derselben Weise begegnen, die also wohl von Künstlern herrühren, die nur gelegentlich für einen Drucker einen Auftrag ausführten. Mit den wenigen aus dem fünfzehnten Jahrhundert auf uns gekommenen italienischen Einblattdrucken verhält es sich nicht anders. Auch sie sind fast durchweg anonyme Arbeiten so gut wie die Bücherillustrationen. Es ist denkbar und nicht unwahrscheinlich, dass manche Büchermaler, denen die Buchdruckerpresse die Beschäftigung entzog, sich dem Zeichnen für den Holzschnitt zugewendet haben mögen.

Bei der Beurtheilung der Holzschnitte müssen wir uns vor Augen halten, dass sie kein selbstständiges und alleiniges Produkt der erfindenden Künstler sind wie die Malereien oder auch nur die Stiche. Neben dem Verfertiger der Vorzeichnung auf die Holzplatte, ist die Hand des den Schnitt ausführenden Xylographen von grösstem Einfluss auf die künstlerische Eigenschaft des Holzschnittes. In den ersten Anfängen unserer Kunst mögen Zeichner und Xylograph oft dieselbe Person gewesen sein, ganz gewiss hat hier aber bald eine Theilung der Arbeit stattgefunden. Die Prozeduren des Erfindens und Zeichnen der Komposition und des Schneidens der Platte sind allzuverschieden, um auf die Dauer von derselben Hand ausgeübt zu werden. Beide Verrichtungen beanspruchen ganz verschiedene technische Kenntnisse und bei einem irgend umfangreichen Betriebe musste sich die Scheidung zwischen dem Zeichner und Xylographen bald von selbst ergeben. Dabei blieben die Einzelheiten der Ausführung, selbst wenn der Zeichner seine Skizze direkt auf dem Holzstock entwarf, dem Holzschneider überlassen. Die Differenz der Schulung und der Unterschied der Kunstqualität war aber zwischen Maler oder Zeichner und dem das Schneidemesser handhabenden Xylographen in der Regel eine sehr bedeutende. Am häufigsten fielen sie wohl zu Ungunsten des Letzteren aus. Es sind unzweifelhaft oft sehr vortreffliche Vorzeichnungen gewesen, welche durch die Ungeschicklichkeit des Holzschneiders entstellt, uns als nur scheinbar mittelmässige Dinge entgegentreten. Indessen stand der Xylograph dem entwerfenden Künstler doch selbstständiger gegenüber, als dies etwa heutzutage der Fall ist, und er verändert den Charakter der Vorzeichnung oft unbedenklich und wesentlich in seiner Weise. Das genaue Nachgehen eines Künstlers oder Kunsthandwerkers in die Besonderheiten seiner Vorzeichnung oder seines Vorbildes lag wenig im Geiste jener Zeiten. Entwürfe verschiedener Künstler erhalten oft unter den Händen des Holzschneiders ein gemeinsames äusseres Gepräge, und eine fruchtbare Xylographenwerkstätte wie die des Zoan Andrea in Venedig, drückt ihre Eigenart der Holzschnittsproduktion einer ganzen Epoche und Kunstschule auf.

Schon die Prototypographen Italiens, Sweynheim und Pannartz, verwenden in dem Lactanz, den sie 1465 in Subiaco fertigen, den Holzschnitt zur Herstellung einer die erste Blattseite schmückenden Einfassung. Es ist ein einfaches lineares Ornament, Bandverschlingungen auf schwarzem Grunde, offenbar der Verzierung einer mittelalterlichen Handschrift entlehnt.

Die früheste uns bekannte Anwendung des Holzschnittes zu figürlicher Darstellung treffen wir aber in Italien in den 1467 zu Rom erschienenen „Meditationes" des Kardinals Torquemada, oder wie dieser Autor gleichzeitig genannt wird, Turrecremata.[1] Das Buch ist von einem Deutschen, Ulrich Hahn, gedruckt, der seine Offizin seit 1467 in Rom aufgeschlagen hatte, aus Ingolstadt stammt und sich als Bürger von Wien bezeichnet (ex Ingolstat. civis Viennensis). Sein Erstlingswerk sind die Meditationes.

Von den zahlreichen Holzschnitten des Buches nehmen dreiunddreissig die halbe Blattseite des mittleren Folioformates ein, einer deckt die volle Seite. Der Eingang des Textes lässt vermuthen, dass die Kompositionen dieser Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, in einer gewissen Beziehung zu jetzt nicht mehr vorhandenen Wandmalereien standen, welche sich ehemals, wir wissen nicht genau wo an oder in einer Vorhalle der Kirche Sta. Maria sopra Minerva befanden, und dort auf Veranlassung des Kardinals Turrecremata gemalt worden waren.[2] Welcher Art dieser Zusammenhang der Holzschnitte mit den Malereien gewesen ist, wissen wir nicht; sicher ist aber, dass wir in den ersteren nur in geringem Masse die Herrschaft des Kunststiles zu erkennen vermögen, unter dem sie dem Orte und der Zeit nach entstanden sind. In der Art ihrer Ausführung tragen sie durchaus deutsches Gepräge. Die groben Konturen, der eckige unbehilfliche Schnitt der Gesichtstheile zeigt, wie schwer es dem Verfertiger wurde, feinere Partien der Zeichnung zu bewältigen, ganz so wie wir dies etwa auf den ältern Augsburger Druckwerken der Sorgh und Bämler antreffen. Es ist gar nicht zu zweifeln, dass diese Schnitte von deutschen Händen gemacht sind; wahrscheinlich dürfte Ulrich Hahn selbst ihr Urheber sein.

Wir wissen, dass die primitiven Buchdrucker auch alle ihnen zum Drucken nöthigen Vorrichtungen anfertigen mussten, wie es ja, so lange das Gewerbe noch neu war, kaum anders zu denken ist. So mussten sie auch ihre Typen selbst schneiden und giessen. In Deutschland konnten sie für die Ausführung der Holzschnitte das Gewerbe der Briefdrucker und Briefmaler allenfalls zu Hilfe nehmen, nicht aber in Italien, wo die Kunst des Holzschneidens vor der Einführung des Buchdrucks überhaupt nicht ausgeübt worden zu sein scheint. Sweynheim und Pannartz, die ersten Drucker auf italienischem Boden, waren, als sie zu arbeiten anfingen, genöthigt, vor allem ihre Lettern herzustellen. Aus ihrer Heimath konnten sie dieselben um so weniger mitbringen, als die Form der Buchstaben, die sie verwandten, die lateinische ist und von den damals in Deutschland üblichen ganz abweicht. Dass beispielsweise Sweynheim das Gravieren und was damit zusammenhing wohl verstanden hat, beweist der von ihm begonnene Stich der Landkarten zur römischen Ausgabe des Ptolomäus von 1477. Ebenso war Nicolaus Jenson in Venedig Münzgraveur, bevor er Buchdrucker wurde. Auch Ulrich Hahn, obwohl er an Geschicklichkeit den beiden eben genannten weit nachsteht, machte ohne Zweifel erst in Rom die seiner Werkstätte eigentümlichen Typen, ehe er an den Satz der

---

[1]) Hain No. 15722. Hier wie im Folgenden werde ich für die genauere Titelangabe der angeführten Drucke in der Regel nur auf die Nummer verweisen, unter welcher die betreffende Ausgabe in Hains Repertorium Bibliographicum, Stuttgart 1826—28, 4 Bände 8°, aufgeführt ist.

[2]) Es heisst gleich Anfangs: „Meditationes Reuerendissimi patris domini Johannis de Turrecremata . . . posite et dipicte de ipsius mandato in ecclesie ambitu Sancte marie de minerva Rome".

„Meditationes" gehen konnte. Und so gut wie die Lettern musste er wohl auch die Holzschnitte für sein Buch selbst herstellen. In Rom hat er sicherlich keinen Xylographen vorgefunden, möglicher Weise höchstens Gehilfen, die sich auf diese Arbeit verstanden, aus Deutschland mitgebracht. Der Umstand, dass die Illustrationen zu den „Meditationes" die einzigen bleiben die aus der Werkstätte des Hahn hervorgehen, scheint mir übrigens dafür zu sprechen, dass er sie eigenhändig angefertigt haben mag, indem er später bei der Ausdehnung und dem wachsenden Betriebe seiner Druckerei keine Gelegenheit zu so zeitraubender Beschäftigung, wie die Xylographie es ist, gefunden haben wird. Wie dem nun auch sein mag, die Illustrationen des Turrecremata sind in jedem Falle deutsches Produkt auf römischem Boden.

So gut wie die Formen der Buchstaben, welche die deutschen Drucker in Italien anfertigen, dringt auch in die Darstellungsweise dieser primitiven deutsch-italienischen Holzschnitte unvermerkt ein Zusatz der Kunstart des Landes. Verglichen mit den ungefähr auf demselben künstlerischen Niveau stehenden deutschen Holzschnitten dieser Art und von so kunstloser Ausführung sie auch sind, den Illustrationen des Turrecremata wird man den Vorzug einer gewissen klaren und wohl angeordneten Komposition ertheilen können. Insofern wenigstens scheint sich der Einfluss der Vorbilder, nach denen die Holzschnitte waren, geltend zu machen, wenn auch die Schnitte vielleicht nur einzelne Motive aus jenen Malereien in Sta. Maria sopra Minerva enthalten.

Die Holzschnitte der ersten kehren in den spätern Ausgaben der „Meditationes" wieder, welche Ulrich Hahn mit seinem neu hinzutretenden Geschäftsgenossen Simon de Luca 1478 und weiterhin 1490 mit Stephan Planck herausgiebt. Ebenso in der von dem letzteren 1498 allein veranstalteten Ausgabe. Inzwischen hatte schon 1479 der in Foligno arbeitende Johannes Numeister den Turrecremata, mit andern Holzschnitten illustriert, im Drucke herausgegeben. Von diesen werden wir noch weiterhin sprechen.

Ueber den primitiven rein handwerklichen Standpunkt scheinen die in Rom thätigen Xylographen zunächst nicht hinauszukommen. Um diese Zeit, in den sechsziger und siebziger Jahren und auch noch später, erscheinen dort viele Ausgaben eines kleinen Buches, der „Mirabilia Romae", eine Art Führer für die Pilger, welche die Heiligthümer der Stadt besuchen. Die Bilder darin sind durchweg rohe Arbeiten, entsprechend der billigen Bücherwaare, zu deren Illustration sie dienen. Es giebt davon Ausgaben verschiedener Drucker, Stephan Planck, Eucharius Silber und anderer, und auch eine wahrscheinlich in Deutschland gefertigte Ausgabe mit xylographischem Text; künstlerisches Interesse bietet keine von allen.

Im Jahre 1481 treten in Rom wiederum zwei deutsche Drucker auf, Sixtus und Gregorius „Alemanos", die sich wie früher Ulrich Hahn mit der Anfertigung von Holzschnitten beschäftigt zu haben scheinen, ohne darin eine viel höhere Fertigkeit zu besitzen als ihr Vorgänger. Die „Chiromantie", welche Sixtus und Gregor in dem genannten Jahre erscheinen lassen, kommt mit ihren schematischen Abbildungen der verschiedenen Formen der Innenfläche der Hände, die sie mit den vielen, denselben Gegenstand behandelnden übrigen Bücher des fünfzehnten Jahrhunderts gemeinsam hat, für uns nicht in Betracht. Wahrscheinlich dürfen wir es aber der Anwesenheit und Beihülfe der beiden mit der Technik des Holzschneidens vertrauten Deutschen zuschreiben, dass zwischen den Jahren 1481 bis 1483 unter der Zahl der Druckwerke auch einige illustrierte in Rom erscheinen. Johannes Philippus de Lignamine, Arzt und vielseitiger Schriftsteller, ein vertrauter Freund des

Kardinals Francesco de Rovere, des nachmaligen Papstes Sixtus IV., widmet seine Thätigkeit der neuen Kunst des Buchdruckens, mehr in der Weise eines Liebhaber-Druckers als auf eigentlichen Erwerb ausgehend. „... sumsique laborem hujusmodi et industriam non illaudabilem apud me neque apud posteros inutilem ut mea opera atque ingenio libri elegantes imprimerentur" sagt er von sich selbst.[1])

Neben der Vervollkommnung der lateinischen Type, die Lignamine in geschmackvollerer Form, als sie sonst in Rom gemacht wurde, bildet, geht er auch darauf aus, seine Ausgaben, meist Bücher von kleinem Formate und geringem Umfange mit Holzschnitten auszustatten, freilich nicht mit besonderem Erfolg. Die 1481 von ihm gedruckten „Opuscula" des Philippus de Barberiis[2]) zeigen vierundzwanzig die Seiten des Octavformates einnehmende Figuren von Propheten und Sybillen von offenbar guter Vorzeichnung eines italienischen Künstlers, doch eckig und in plumpen Konturen geschnitten. Noch geringer sind die Pflanzenabbildungen in dem ebenfalls von Lignamine gedruckten „Herbarium Apuleji Platonici"[3]) die man ihrer derben Linien halber für Metallschnitte gehalten hat.[4]) Das Buch ist nicht datiert, die Zeit des Erscheines ergiebt sich aber aus der Dedikation an den Kardinal Francesco Gonzaga, der 1483 starb. Diese wenig künstlerischen Leistungen auf dem Gebiete des Holzschnittes scheinen Lignamine denn doch nicht befriedigt zu haben. Für eine andere zwar undatierte aber offenbar spätere Ausgabe der genannten Opuscula des Ph. de Barberiis[5]) hat er sich bereits Xylographen zu verschaffen gewusst, welche ihre Kunst mit weitaus bedeutenderer Sicherheit handhaben. Die Sybillen und Prophetengestalten sind hier gut gezeichnet und gut proportioniert, in freier Stellung in architektonischen Umrahmungen mit ausgebildeten Renaissanceformen untergebracht. Als den Urheber der Vorzeichnung könnte man an einen Künstler der Richtung des Ghirlandajo denken.

Das letzte uns bekannte römische Holzschnittbuch dieser Epoche stammt aus dem Jahre 1494 und ist die kleine Schrift eines deutschen Mönches Thomas Ochsenbrunner, betitelt: Priscorum Heroum Stemmata.[6]) Es ist eine Art Uebersicht der Geschichte Roms in kurzen Lebensbeschreibungen der vorzüglichsten Helden des römischen Reiches. Zierlich gezeichnete und feingeschnittene Bordüren von gotischem Rankenwerk mit Spruchbändern und Tiergestalten schmücken die Seiten und bei jeder Biographie steht ein phantastisches Porträt des antiken Helden in mittelalterlicher Rittertracht. Deutsche Gotik des fünfzehnten Jahrhunderts herrscht überall vor und das Ganze trägt so durchaus das Gepräge deutscher Weise, dass man den Ursprung des Büchleins, wäre nicht die Schlussschrift da, unstreitig eher in Strassburg oder Mainz als in Rom suchen würde. Wie der Verfasser so waren auch die Drucker (Johannes Besicken und Sigismund Mayr) und zweifelsohne auch der Zeichner und Schneider der Bilder, in Rom eingewanderte Deutsche.

Bevor wir uns von dem sporadischen Betriebe der Xylographie, wie er in Rom

---

[1]) Vorrede zu den Opuscula des Ph. de Barberiis. Vergl. Auddifredi. Specim. Editionum Romano rum Saec. XV p. 112.

[2]) Hain No. 2455.

[3]) Hain No. 1322.

[4]) Vergl. Weigel: Die Anfänge der Druckerkunst I. No. 63. Lippmann: „Die Anfänge der Formschneidekunst" im Repert. für Kunstwissenschaft I S. 230.

[5]) Hain No. 2453.

[6]) Hain No. 11934.

zu Tage kommt, den eine mehr abgeschlossene Entwickelung bietenden nördlichern Kunstgebieten zuwenden, haben wir noch eine andere vereinzelte merkwürdige



Die Fabel vom Kapaun und Habicht. Aus dem Aesop des Tuppo, Neapel 1485.

Erscheinung der deutsch-italienischen Xylographie kennen zu lernen, die in den achtziger Jahren in Neapel zu Tage kommt.

Franziscus de Tuppo, ein Rechtsgelehrter von äusserst fruchtbarer literarischer

Thätigkeit, „Regis Ferdinandi Scriba", wie er zeichnet, nahm lebhaften Antheil an dem verhältnissmässig bedeutenden Aufschwunge der Buchdruckerkunst in Neapel. Nach dem um 1481 erfolgten Weggange des Sixtus Riessinger aus dieser Stadt — Riessinger hatte den Buchdruck dort eingeführt und seit 1471 ausgeübt — scheint Tuppo die Offizin übernommen und weiter betrieben zu haben. Er wird zwar nirgends ausdrücklich als Drucker bezeichnet, doch mag er etwa das gewesen sein, was wir heute einen Druckereibesitzer nennen. Von den Produktionen seiner Druckerei interessiert uns hier nur eine Ausgabe der sogenannten Fabeln des Aesop, die Tuppo im Jahre 1485 veranstaltete.[1]) Die Uebertragung dieser Fabeln in das Italienische ist, wie er im Schlussworte sagt „materno sermone fidelissima", daneben laufen weitschweifige moralisierende und politische Excurse. Der schön gedruckte Folioband ist mit siebenundachtzig grossen Holzschnitten geziert, von denen dreiundzwanzig die „Lebensgeschichte" des Aesop, die übrigen, je eine jede Fabel illustrieren. Ihre Behandlungsweise zeigt hervorstechende Eigentümlichkeiten. Die Figuren, namentlich die Tiere sind lebendig gezeichnet und gut bewegt, die Menschen von sehr drastischem Ausdruck in ihren grossen Köpfen, die Umrisse bestimmt und scharf markiert, die Formen und die Abtönung der Gründe mit vielem Verständniss gegeben. Die Holzschnitte haben ein an die primitiven deutschen Kupferstiche gemahnendes Aussehen. Jede Darstellung ist von einer reichen Einfassung umgeben, die aus angesetzten Rahmenstücken besteht und sich bei den einzelnen Illustrationen vielfach wiederholt. Oben in einem Halbbogen sind in weiss auf schwarzem Grund Ornamente von sicilianisch-orientalischem Geschmack, dazwischen in sehr prägnanter Ausführung Thaten des Herkules dargestellt. Eine die ganze Blattseite umfassende ähnliche Bordüre mit Engelsfiguren zwischen Rankenwerk schmückt das erste Blatt der die „Fabeln" enthaltenden Abteilung des Buches.[2])

Das fremdartige Gepräge welches der Stil der Darstellungen, ganz besonders aber der der Einfassung zeigt, scheint das Resultat einer Mischung verschiedener Kunstelemente zu sein. Möglicher Weise dürften für die Illustrationen Miniaturen einer alten illustrierten Handschrift, vielleicht sicilianischen Ursprunges als Vorbild gedient haben, deren Illustration dann von in Neapel arbeitenden deutschen Zeichnern und Holzschneidern in ihrer Art aufgefasst und umgestaltet worden sind. Mit keinerlei italienischen Holzschnittillustrationen der Epoche haben diese Schnitte Verwandtschaft, ihre Ausführungsweise erinnert vielmehr an die Holzschnitte der Strassburger Schule, die bestimmte Derbheit im Ausdrucke der Köpfe, und die namentlich in den Illustrationen zum „Leben des Aesop" vorherrschende, so zu sagen wellige Konturierung der Körperformen gemahnt an die Kunstrichtung des Kupferstechers und der deutschen Stecherschule, die man unter dem Namen des Meisters „E. S. 1466" zusammen zu fassen pflegt. Von der technischen Seite betrachtet nehmen die Schnitte eine für ihre Zeit höchst bedeutende Stufe ein. Die Strichführung ist klar und sicher, nirgends zeigen sich jene Unbeholfenheiten, die bis zum Anfange der neunziger Jahre den meisten Holzschnitten anhaften.

Die Illustrationen im Aesop des Tuppo lassen kaum eine andere Annahme zu, als in ihnen das Werk deutscher, etwa in der Strassburger Schule gebildeter Xylo-

[1]) Hain No. 353.

[2]) Diese Ornamentenbordüre findet sich ausserdem auch verwendet in der hebräischen Bibelausgabe der Druckerei der sog. Hebraei Soncinates, Neapel 1488. Facsimile der Bordüre bei R. Fischer: A Catalogue of a collection of Engravings etc. London 1879. 8°.

graphen zu vermuthen. Dies ist um so zulässiger, als es damals in Neapel an deutschen Arbeitern des Druckergewerbes nicht gefehlt hat. Zwischen den Jahren 1475 bis 1481 ist daselbst ein geschickter Drucker Matthias von Olmütz (Matthias Moravus de Olomuntz) thätig. Neben seiner eigenen neuen und geschmackvollen lateinischen Type wendet er mehrfach verzierte Initialen in den von ihm gedruckten Büchern an. Von manchen Bibliographen wird auch der Aesop des Tuppo als ein Erzeugniss der Werkstätte des Matthias angesehen. Vermöge einer weitgehenden Konjectur, die wir nicht machen, sondern nur andeuten wollen, könnte man an einen Zusammenhang des Matthias mit seinem Landsmann, dem Kupferstecher Wenzel von Olmütz, der entschieden unter dem Einflusse des Schongauer steht, und an eine gemeinsame künstlerische Herkunft beider denken. Zu solchen Schlüssen aber fehlt uns zur Zeit jedwede sichere Grundlage, sogar die, ob der „Aesop" wirklich aus der Offizin des Matthias hervorgegangen ist. Mit Bestimmtheit wissen wir nur von der Anwesenheit dieses letzteren in Neapel zu jener Zeit.

Der Aesop des Tuppo scheint als Illustrationswerk einen gewissen Erfolg gehabt zu haben. Wenigstens lässt sich dies aus einem Nachdrucke vermuthen, welcher mit originalgrossen Kopien der Holzschnitte im Jahre 1493 in der Stadt Aquila im Neapolitanischen herauskommt.[1]) Diese Kopien sind mit Sorgfalt und mit ziemlicher technischer Gewandtheit ausgeführt, namentlich in den Ornamenten der Einfassungen gelungen. Von der scharf accentuierten Zeichnung der Originale hat sich in dieselben jedoch nur wenig übertragen.

(FORTSETZUNG FOLGT.)



DIE GEMÄLDE DES JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM, DES MONOGRAMMISTEN I AA A

VON L. SCHEIBLER.

Der in der Ueberschrift genannte Monogrammist, von welchem das Berliner Museum nicht weniger als vier Gemälde besitzt, war bis vor kurzem fast nur als Zeichner für den Holzschnitt bekannt. Bei Bartsch heisst er Jan Walter van Assen,

[1]) Hain 355. Gedruckt von Eusanius de Stella, Civis Aquilanus, wie er sich in der Schlussschrift nennt.

bei Passavant (nach Brulliots Vorgang) Jacob Cornelisz van Oostsanen, unter welchem Namen van Mander ihn auch ziemlich eingehend bespricht. W. Schmidt hat dann, an verschiedenen Orten[1]), die Ansicht Passavants verfochten, namentlich gegen die von de Stuers im Haager Kataloge geäusserten Zweifel, und in der Kunstchronik XV., 579 theilt er mit, dass sich, nach Aussage von A. Bredius, seine Deutung des Monogramms aus den Urkunden bestätigt habe: das mittlere Zeichen enthält keine Buchstaben, sondern ist eine Handmarke, und das A geht auf Amsterdam, den Wohnort des Meisters. Derselbe hat sich also Jacob van Amsterdam genannt, wenn daneben auch der Name „van Oostsanen" (sein Geburtsort) gebräuchlich gewesen zu sein scheint.

Die nähere Erörterung dieser Frage überlasse ich seinen Landsleuten, welche ein beträchtliches urkundliches Material über ihn zusammen gebracht haben, das bald publiziert werden soll. Die Nachrichten über sein Leben werden dadurch hoffentlich etwas erweitert werden, weshalb ich auf die durch van Mander gegebenen nicht näher eingehe. Nur so viel, dass nach dessen Bericht dem Meister schon vor 1497 ein Sohn geboren wurde, und dass van Mander ungewiss ist, ob er über 1517 hinaus gelebt habe. Die Daten auf seinen Holzschnitten gehen, nach Renouvier, von 1510 bis 1521. Dagegen ist das früheste Bild, welches ich ihm zuschreibe, schon von 1506, und das späteste Datum findet sich auf einer monogrammierten Zeichnung von 1530 (in Braunschweig), wie auch auf einem früher in Stuttgart befindlichen, jetzt verschollenen Gemälde, das ebenfalls monogrammiert war.[2])

Auch die Holzschnitte berühre ich nicht näher, sondern beschränke mich auf die Gemälde. Von diesen waren bis vor Kurzem nur zwei monogrammierte und aus den zwanziger Jahren datierte, in Kassel und dem Haag, bekannt (ausser zwei anderen in der älteren Literatur erwähnten, deren jetziger Verbleib nicht bekannt ist). K. van Mander dagegen kennt und rühmt ihn vornehmlich als Maler, während er die Holzschnitte nur nebenbei anführt. Was war nun aus seinen Gemälden geworden?

Im Jahre 1862 stellte Waagen, in seinem Handbuche, 1 S. 286/7, vier Bilder zusammen, die er einem „anonymen westfälischen, den Dünwegge verwandten Meister" zuschrieb, welcher der hervorragendste unter seinen dortigen Zeitgenossen sei; und schon 1855 hatte er, im Deutschen Kunstblatte, S. 255, bei Gelegenheit eines Bildes in Neapel, zwei von diesen vier Werken als zu letzterem stimmend genannt. Auch E. Förster hat sich viel mit zweien dieser Werke beschäftigt, dem erwähnten in Neapel und einem Altar im Wiener Belvedere; zuerst 1853, im zweiten Bande seiner Geschichte der deutschen Kunst, S. 265, wo er das Wiener Bild als von einem ausgezeichneten, ganz alleinstehenden Meister unbekannter Schule rühmte, dann im Deutschen Kunstblatt von 1857, S. 148, wo er einige Aehnlichkeit zwischen diesem und dem Bilde in Neapel zugab. Bei der Besprechung des ersteren im sechsten Bande seiner Denkmale deutscher Kunst, sagte er nichts über diesen Punkt, und im elften Bande (von 1867) widerspricht er, bei Gelegenheit des Bildes in Neapel, ausdrücklich Waagens Ansicht, dass beide Werke von derselben Hand seien; er weiss keinen Rath, wo das in Neapel unterzubringen.

Ich lernte den Meister zuerst aus Försters Abbildungen und der Photographie

[1]) Lützows Zeitschrift II, 41; Zahns Jahrbücher V, 48; Schestags Repertorium 1,186.

[2]) Wessely, in der Allg. deutschen Biographie IV, 482, giebt an, dass der Meister 1505 in die Gilde zu Amsterdam aufgenommen worden, und Renouvier, Types etc. des graveurs, 16. siècle, 149, dass er noch 1547 Rathsherr in Amsterdam gewesen sei; die Quellen für beides sind mir unbekannt.

nach dem Neapolitaner Bilde kennen, wonach mir Waagens Aufstellung sehr ansprechend schien; dazu kam ein Werkstattbild in Schleissheim (No. 550, Mair von Landshut genannt) und die Photographie des Christus mit Magdalena in Kassel von 1507, welches damals noch die seltsame Bezeichnung Schäuffelein trug. In diesem erkannte ich unschwer den Waagen'schen Meister, und Eisenmann stimmte mir auf Grund seiner Kenntniss der Bilder desselben zu. Als ich im Herbst 1877 zuerst nach Kassel kam, hatte ich die von Waagen genannten Werke in Berlin und Antwerpen gesehen, sowie ein von Lübke hinzugefügtes in der Ahrensburg, und war nun darauf gespannt, das kleine Kasseler Bild mit diesen Eindrücken zu vergleichen. Auf meinem ersten Gange durch die Galerie begleitete mich Eisenmann, welcher erst kurz vorher dort als Direktor eingetreten war. Vor dem monogrammierten Altärchen Jacobs von Amsterdam bemerkte derselbe: „Hier haben wir also Waagens anonymen Westfalen." Ich glaubte anfänglich an eine Verwechselung mit dem andern Bilde, aber Eisenmann versicherte, er sei zur Ueberzeugung gekommen, dass beide Werke von demselben Waagen'schen Meister herrührten, und somit sei dieser niemand anders als der Amsterdamer Jacob Cornelisz van Oostsanen. Bei näherer Untersuchung musste ich ihm bald Recht geben, und bei meinen späteren Besuchen Kassels, 1878 und 1880, bei welchen ich eine immer umfassendere, weit über die Zahl der von Waagen genannten Werke hinausgehende Kenntniss der Gemälde des Meisters gewonnen, bestätigte sich mir die Richtigkeit dieser Ansicht immer mehr. Auch hat seitdem eine Anzahl kompetenter deutscher Fachgenossen ihr beigestimmt.[1])

Wenden wir uns nun zur Charakteristik des Stiles der Gemälde unseres Meisters, so ist es am besten, von denen seiner mittleren Periode, welche am zahlreichsten vorkommen, den Ausgang zu nehmen, und nachher nur anzugeben, worin die frühesten und die spätesten Werke sich von denen der mittleren Zeit unterscheiden. Datiert sind aus derselben: der Hieronymus-Altar in Wien[2]) von 1511, die Geburt Christi in Neapel von 1512, der Altar in Antwerpen von 1515 und der beim verstorbenen Prinzen Friedrich im Haag von 1517; wichtigere von den undatierten: das Altärchen und das Bild mit Legendenscenen in Berlin, das Wörlitzer Bild und das in der Ahrensburg.

Hier sind die Proportionen der Figuren kräftig, zum Untersetzten neigend; der Kopf gross, bei den Frauen oft mit dünnem, langen Halse kontrastierend. Die Kinder bildet er gern dickwanstig und mit fast ohne Hals auf dem Rumpfe sitzendem Kopfe. — In den Bewegungen ist der Meister schon von dem aufgeregten Zuge der fortgeschritteneren seiner zeitgenössischen Landsleute ergriffen. So stehen, bei dem Bilde in Neapel, die etwas schematisch symmetrisch geschwungenen vier Heiligen in eigenthümlichem Gegensatze zur würdigen Ruhe der Stifter; und bei dramatischen Scenen, wie dem Abschiede Christi von den Frauen in Wörlitz (und den Blättern seiner grossen Holzschnittpassion von 1511—14), bemüht er sich, den von der Mode geforderten Schwung mitzumachen, ohne dass seine Kraft ausreichte, uns von dem Pathos seiner Figuren zu überzeugen. Ansprechender ist er deshalb bei einfachen,

[1]) Ausgesprochen haben es schon Bode (im Cicerone und im Repertorium 4, 298), Schmidt (Kunstchronik 15, 579), Justi (in diesem Jahrbuche 2, 195) und Wörmann (Gech. d. Mal. II, 535.

[2]) Genauere Angaben über die einzelnen hier genannten Bilder siehe unten im Verzeichniss der Werke.

ruhigen Darstellungen, wie seinen Madonnen mit Heiligen und den Heiligenfiguren des Wiener Altars. Bei den Männern ist hier die Haltung kräftig und charakteristisch, bei den Frauen die sanfte Schwingung ganz anmuthig wirkend; nur capricieren sich manche darauf, den Leib zu stark vorzustrecken. — Die Form der Hände ist, wie so oft, ein besonders wichtiger Punkt im Signalement des Meisters: sie sind kräftig gebildet, die Finger sogar etwas dick, mit sehr eingehender Behandlung der Runzeln auf den Gelenken, welch letztere etwas hervorstehend gebildet sind. Die Konturen, namentlich an den Nägeln, sind mit scharfen schwarzen Linien gegeben. Die Bewegung der Finger ist lebhaft und charakteristisch, aber noch mit manchen Ecken und Verdrehungen. — Auch die Formen des Kopfes sind sehr originell: die Stirn hoch und breit, platt und mit grader oberer Begrenzung; die Unterpartie dagegen ziemlich niedrig, mit abnorm grossem Abstande zwischen Nase und Ohr, und stark heraustretendem kleinen Kinn. Die Augen gross, und weit geöffnet; bei Senkung des Lides ist dasselbe kaum gebogen; die Nase kurz, eingebogen, unten hoch und spitz, oft mit stark herausspringender Spitze; der Mund dagegen geziert klein. Das Haar fällt bei den Frauen in reicher, stark gewellter, aber wenig getheilter Masse herab; bei den Männern finden sich oft Pfropfenzieherlocken; immer ist das Haar ausserordentlich eingehend behandelt, mit dünnen, grellen Lichtern. Bei ihren sonderbaren Formen können die Gesichter des Meisters wenig Anspruch auf Schönheit machen: nur zuweilen findet sich einmal ein leidlich anmutiger Frauenkopf; die Kinder dagegen, mit ihren ältlichen, quadratischen, glotzäugigen Gesichtern, sind meist von abschreckender Hässlichkeit. Der Ausdruck macht aber vieles wieder gut: hierin hat der Meister sich die alte Tüchtigkeit der van Eyck'schen Schule gewahrt, hier noch nicht, wie bei der Zeichnung, unverstandenes Neues dagegen eingetauscht. Namentlich bei ruhigen Darstellungen ist der Ausdruck voller Kraft, Innigkeit und feinen Charakteristik, wodurch besonders die Heiligengruppen des Wiener Altars sich auszeichnen. Von bürgerlicher Biederkeit, wenn auch geistig nicht sonderlich hervorragend, sind seine Bildnissfiguren (als Stifter auf Kirchenbildern und in Einzelporträts). Bei lebhafteren Scenen gelingt es ihm wohl auch noch, dem Ausdrucke Genüge zu thun, wie bei dem innig-lebendigen Abschiede Christi von den Frauen in Wörlitz; aber so dramatische Scenen wie die in Berlin, wo der berittene Jüngling seinen Verfolgern entkommt, gehen über seine Gestaltungskraft: hier wird er derb und lahm. — Die Gewandfalten sind von gutem Zuge, doch ziemlich kleinknitterig und noch etwas scharfeckig; auch sind sie von sehr eingehender, plastisch wirkender, wenn auch zuweilen fast harter Modellierung.[1] — Von den Trachten ist hervorzuheben, dass die ältern Frauen oft ein nonnenartiges Kostüm tragen, mit über den Kopf geschlagenem schwarzen Mantel (worunter das gewöhnliche niederländische weisse Kopftuch) und weissem Brusttuch. Auf den Kleidersäumen finden sich oft Inschriften, in fein ausgeführten lateinischen Unzialen, die aber selten einen Sinn geben. — Das Kolorit ist kräftig, warm und harmonisch; ein tiefes, glühendes Karmin und ein warmes Grün-Blau herrschen vor, schön zu einander stimmend. Sonst findet sich noch Zinnober, ein kräftiges Gelb, saftiges Grün und dunkles Violett. Den Brokat wendet er oft an und giebt ihn virtuos wieder: durch energische gelbe Lichter in Punkten und kurzen, dünnen Strichen auf einem Grunde

[1]) Mander hebt seinen Faltenwurf besonders hervor; bei Gelegenheit eines untergegangenen Bildes sagt er: „Een laken op d'aerde liggende, met veel kreuken en vouwen, al ghedaen nae t'leven, ghelyk hy ghewent was, alle zyn lakens te doen nae t'leven."

von unscheinbarem Orange, wozu noch rothe oder schwarze Muster kommen. Das Karnat der Frauen ist röthlich, die Schatten hellgrau, die breiten weisslichen Lichter charakteristisch grell aufgesetzt. Die Männer sind kräftig geröthet, mit bräunlichen Schatten und hell röthlichen, aber nicht zu grellen Lichtern. Die Modellierung ist sehr eingehend, und effektvoll plastisch; oft, namentlich in den Händen, sind zur Wiedergabe der äussersten Details feine Schraffierungen zu Hülfe genommen. Zuweilen macht sich in Karmin und Violett ein leicht bräunlicher Ton bemerklich (welcher in seinen frühesten Bildern vorherrscht), meist aber ist alles in klarem Goldton; hervorragend ist hierin namentlich der Wiener Altar. — Die landschaftliche Umgebung ist, wie bei einem Holländer zu erwarten, mit Vorliebe behandelt: die vordern Bäume von tiefem, saftigen Grün, eingehender Detaillierung des Gezweiges und naturalistischer Charakteristik der verschiedenen Baumarten. (Die Vorliebe für stark verkürzte, schief gestellte spitze Zweige erinnert an Bles' Frühzeit.) Der Mittelgrund ist dunkel grünlichblau und schon effektvoll breit behandelt; die ferneren Gründe (wenn vorhanden) allmälig hellblau werdend und duftig. Bei den vorderen Architekturen überwiegt schon die Renaissance, welche sich besonders in phantastischer Füllung der Pilaster bemerklich macht; bei den hinteren finden sich noch einfache romanische Formen. — In seiner Technik ist der Meister sehr eigentümlich: er setzt die zähen Farben dick auf, weiss sie aber oft über ziemlich grosse Flächen glatt zu vertreiben. Zuweilen bedient er sich in einzelnen Partien noch der Manier seiner frühen Bilder, lauter einzelne Tupfen nebeneinander zu setzen, namentlich in den Lichtern. Bei grösseren, etwas flüchtiger behandelten Werken wird sein Auftrag flüssiger; zuweilen sieht man hier sogar (am meisten im Rot) schwarze Konturen und Schraffierungen durchscheinen; so bei den Bildern in Neapel, Wien und der Legendenscene in Berlin.[1]) Die Ausführung seiner Werke, namentlich der kleineren, ist ausserordentlich eingehend, wie schon angedeutet,[2]) und, wegen der sehr soliden Technik, ist ihre Erhaltung meist ausgezeichnet.

Dies ist also der Charakter der am zahlreichsten vertretenen Werke des Meisters, derjenigen aus seiner mittleren Zeit, und wir wollen nun zu bestimmen suchen, worin sich die früheren und die späteren von den mittleren unterscheiden.

Datiert sind aus der Frühzeit: das Bild mit der Stifterfamilie in Berlin um 1506 und der Christus mit Magdalena in Kassel von 1507. Gleichzeitig, oder noch früher müssen sein: die grosse Anbetung der Könige im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, der Altar der Ambraser Sammlung und das Porträt im Belvedere zu Wien. Die Proportionen sind hier noch kürzer, die Köpfe noch grösser und eckiger als später; die Bewegungen schon lebhaft, aber noch ohne Spuren von Manieriertheit, durchaus von innigem Ausdruck, wenn auch noch etwas befangen; die Falten noch knitteriger, obgleich nicht eckiger, jedoch von übertrieben harter Modellierung. Die Trachten deuten auf das beginnende XVI. Jahrhundert. Das Kolorit ist schwer, mit vorherrschendem bräunlichen Tone; im Brokat und Metallgeräth ist viel wirkliches Gold, mit bräunlicher Lasur, angewandt (welches sich bei den Geräthen zuweilen auch noch in späteren Werken findet). Die Architektur zeigt sich von der Renaissance noch

[1]) Hierüber siehe auch Justi in diesem Jahrbuche II, 195, welcher über die in der Technik zu konstatierenden Unterschiede eine etwas abweichende Ansicht vertritt.

[2]) Mander scheint diese Feinheit der Ausführung an ihnen besonders geschätzt zu haben; er nennt seine Bilder: constich ghedaen; seer constich, net en wel geschildert; verwonderlyck wel ghedaen en suyver; een suyver en uytmuntich dinghen.

unberührt. Die Technik ist noch zäher als später und liebt, wie früher bemerkt, das Tüpfeln und Stricheln.

Die Werke der Spätzeit sind: das Altärchen in Kassel von 1523, die Salome im Haag von 1524 und die Hexenscene in Amsterdam von 1526. Die Proportionen strecken sich hier etwas; der Schwung der Bewegungen wird noch stärker, und doch finden sich in ihnen immer noch genug Unbeholfenheiten: so sind die schwebenden nackten Kinderengel des Kasseler Bildes nicht besser als die desjenigen in Neapel von 1512. Die Gesichtsformen werden etwas regelmässiger, verlieren aber an Kraft des Ausdruckes. Die Falten sind weicher, wenn auch immerhin noch altertümlich für die zwanziger Jahre; ihre Modellierung ist nicht mehr zu hart. Die Farben werden heller, behalten aber eine schöne Wärme; es treten jetzt mehrere Schillerfarben auf, z. B. Karmin mit bläulichgrünen Schatten; in dem noch eingehend modellierten Karnat machen sich die grellen Lichter weniger bemerklich als früher. Die Behandlung der Landschaft wird breiter: der Baumschlag ist weniger im einzelnen wiedergegeben als effektvoll angedeutet. Die Technik ist flüssiger, weniger pastos als früher; dies tritt namentlich bei dem Amsterdamer Bilde hervor, während das Kasseler, ein Hausaltärchen von feinster Ausführung, noch an die frühere Weise erinnert.

Wir sehen also, dass die Unterschiede der drei Stilperioden unseres Meisters nicht sehr bedeutende sind, weder in den Formen noch im Ausdruck; bei mehreren von denjenigen seiner Zeitgenossen, welche vom Italismus stärker beeinflusst wurden, finden sich viel tiefgreifendere, z. B. bei Bles, Mabuse und Orley. Seine Bilder scheint er erst seit den zwanziger Jahren mit dem Monogramm versehen zu haben, während dasselbe sich auf Holzschnitten schon von 1510 an findet. Die Gemälde der mittleren Zeit aber nach den gleichzeitigen Holzschnitten bestimmen zu wollen, ist schwierig, wie dies W. Schmidts Irrthum in Betreff eines Münchener Bildes beweist (siehe unten S. 28); denn die ziemlich roh ausgeführten Holzschnitte bieten der Stilanalyse nicht genug Anhaltspunkte, und nur wenn der Beweis von der Autorschaft Jacobs van Amsterdam für die von mir seiner mittleren Periode zugeschriebenen Gemälde schon durch ihre Vergleichung mit den sicheren der späten geführt ist, gewähren die Holzschnitte eine immerhin erwünschte Bestätigung. Es ist zwar ein günstiger Zufall, dass in Kassel Gelegenheit geboten ist, ein von 1507 datiertes, also frühes Bild mit dem späten monogrammierten von 1523 zu vergleichen; aber nur wer sich den Stil seiner Gemälde der mittleren Zeit gehörig eingeprägt hat wird im Stande sein, sich, durch Vermittlung derselben, von der Identität des Meisters der beiden Kasseler Bilder zu überzeugen, und damit von der Berechtigung, auch die von mir als der ersten und mittleren Stilperiode Jacobs van Amsterdam angehörig erklärten diesem Meister zuzuschreiben. Auch die Vergleichung der Photographien wird hoffentlich bald gute Wirkung thun; bis jetzt waren die nach seinen Werken vorhandenen Aufnahmen ziemlich spärlich: das kleine Kasseler Bild, die Salome im Haag und das in Neapel; sie sind kürzlich durch den Berliner Altar und die dortige Schulkopie der Anbetung der Könige vermehrt worden, wozu bald noch der Kasseler Altar kommen soll.

Was die Stellung des Meisters zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen betrifft, so hat Jacob van Amsterdam keinen Zusammenhang mit den Haarlemern Geertgen tot S. Jans, Geraert David und Jan Joest, wohl aber ist er dem Leidener Cornelis Engelbrechtsen parallel. Dies fällt namentlich bei dem einen von dessen beiden Altären in Leiden auf (Kreuzigung), welcher in mancher Beziehung den Werken der mittleren Periode Jacobs entspricht; sowohl im Kopftypus als den Händen, den grellen, effektvollen Lichtern und dem Karnat. Auch Engelbrechtsen ist hier schon ziemlich stark vom italienischen Manierismus angekränkelt. Weniger Verwandtschaft mit Jacob hat der andere dortige Altar, mit der Beweinung, der aus einer andern Stilperiode stammen muss, wenn auch schwer zu sagen ist, ob er früher oder später zu setzen sei. (Eine Dornenkrönung im Berliner Museum, No. 1212, augenblicklich im Magazinraum neben dem Restaurationsatelier, ist wahrscheinlich eins seiner sehr seltenen Werke.)

Mander berichtet, dass unser Meister der zweite Lehrer Scorels war; auch ist dessen Anschluss an Jacob bei seinem frühen Altar in Ober-Vellach von 1520 evident; namentlich ist dies der Fall bei den Heiligen auf den Innenseiten der Flügel: in den Formen des Kopfes und der Hände, in der Behandlung des Brokats und in der Landschaft.

Waagens Ansicht, dass ein besonderer Zusammenhang Jacobs mit den Gebrüdern Dünwegge in Dortmund statthabe (wohl der einzige Grund, weshalb er den von ihm aufgestellten Meister in die westfälische Schule versetzte), ist bei umfassenderer Kenntniss der Werke jener unhaltbar (dieselben sind weit zahlreicher, als Waagen glaubte). Nur im Kolorit findet sich einige Analogie, nicht aber in den Formen.

Mit keinem der gleichzeitigen Vlamen ist ferner ein Zusammenhang des Amsterdamer Meisters sichtbar, wenn er auch durch einen derselben, etwa den gleichalterigen Mabuse, zur Nachahmung der Italiener verleitet worden sein mag. Dies kann in Holland geschehen sein, wo Mabuse sich ja zeitweise aufhielt, oder in Antwerpen, wenn wir einen dort vorkommenden Jacob van Amsterdam mit unserm Meister zu identifizieren haben (siehe unten S. 27, Note).

VERZEICHNISS DER ERHALTENEN GEMÄLDE [NEBST WERKSTATT- UND SCHULARBEITEN.][1]

AHRENSBURG BEI HAMELN, FÜRSTLICH BÜCKEBURG'SCHE SAMMLUNG:

Madonna mit Anna in Landschaft sitzend, hinten Joseph und Joachim; etwa 0,95 × 0,80. Lübke, Westfalen 363 (von 1853), schreibt dies Bild, auf die Verwandtschaft mit dem Berliner Altärchen hin, einem diesem „Westfalen" sehr nahe stehenden Meister zu; es ist unzweifelhaft von ihm selbst.

[1]) Die nicht eigenhändigen Werke sind in Klammern gesetzt.

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM:

Saul bei der Hexe von Endor, 0,80 × 1,12, bezeichnet auf einem Zettel unten: A° 1526 novcb 29; darunter das Monogramm. 1879 zu Valenciennes angekauft. Ned. Kunstbode 1879, 110. Das Datum sieht jetzt wie 1500 oder eher 1506 aus, doch kann man sich, durch Vergleichung mit der Form der 2 in 29, leicht überzeugen, dass die vorletzte Zahl im Datum auch eine 2 gewesen ist. Nach der Technik kann das Bild nur in die späte Zeit des Meisters fallen, was auch schon Bode im Repertorium IV 298, betont hat.

ANTWERPEN, MUSEUM:

No. 523—5. Altar mit Madonna und Engeln; auf den Flügeln Sct. Sebastian und der Stifter, die hl. Magdalena und die Stifterin; Halbfiguren; 1,07 × 0,72. Auf den Flügeln steht: Adi 15 ivnii etatis 32 A° 1515; Adi 8 decembris etatis 24 A° 1515. Stammt aus der Sammlung van Ertborn. Nach dem Katalog gehört das Wappen der Frau der spanischen Familie Romeo an. (Ueber den möglichen Aufenthalt des Meisters in Antwerpen siehe unten S. 27, Note.) Derselbe stellt das Werk zu den Unbekannten der deutschen Schule; es gehört zu den vier von Waagen (Handbuch 1, 287) zusammengestellten. Die Farben sind etwas unscheinbar geworden und die Landschaft nachgedunkelt.

No. 559. Brustbild eines 75jährigen Mannes, 0,35 × 0,24; auf dem Rahmen steht: A° DNI 1514 A° etatis 75. Nach dem Katalog ist eines der beiden Wappen das der holländischen Familie van Amerongen. Das Bild war auch früher in einer Amsterdamer Sammlung und wird der holländischen Schule zugeschrieben. Im Ausdruck und in der Feinheit der Ausführung ist es eines der besten Porträts des Meisters; die Bestimmung ist für ein Porträt sehr wahrscheinlich, da man hier die gut sichtbaren, charakteristischen Hände als Anhaltpunkt dafür hat.

ANTWERPEN, SAMMLUNG RENÉ DE LA FAILLE:

[Anbetung der Könige, r. 0,60 × 0,45. Alte, etwas veränderte Kopie nach dem Bilde in Verona; hinzugefügt sind: rechts unten zwei Pagen, rechts vom Mohrenkönig zwei Köpfe und über dem alten Könige ein Hirt.]

BERLIN, K. GEMÄLDEGALERIE:

[No. 538. Anbetung der Könige, 0,49 × 0,41; photographiert von der Photographischen Gesellschaft. Dies Bild ist viel besprochen worden, indem Waagen und Passavant es dem Kupferstecher mit dem Weberschiffchen zuschrieben. (Ueber dessen angebliche Gemälde siehe meine Dissertation über die Kölner Malerschule S. 57—60.) Mich veranlasste erst ein Bild in Verona, es mit unserm Meister in Verbindung zu bringen. Das dortige, welches in der Komposition der Figuren dem Berliner genau entspricht, ist nämlich ein unzweifelhaftes Original aus der mittleren Zeit Jacobs. Die Breite beider ist ziemlich gleich, das in Verona aber viel höher und oben gerundet. Letzteres hat eine ausgedehnte Landschaft, welche, wie auch die Ruine, ganz von der im andern Bilde abweicht. Das Berliner Exemplar scheint mir in Ausführung und Ausdruck nicht fein genug, um als Original gelten zu können; es ist

wohl nur eine Schulkopie, wahrscheinlich aber nach einem zweiten Original; denn manches darin ist altertümlicher als in dem Bilde zu Verona. (Eine andere alte Kopie in Antwerpen ist vorstehend erwähnt.) Im Berliner Kupferstichkabinet befindet sich eine Federzeichnung, 0,26 × 0,20½, welche ziemlich genau zum dortigen Bilde stimmt. (Waagen im D. Kunstblatt 1850, 396; derselbe im Handbuch 1, 167; Kugler, Kunstschätze Berlins 193; Passavant im D. Kunstblatt 1853, 230; Renouvier Hist. grav. Pays-bas 169. Im Kataloge von 1878 heisst es: Niederländisch um 1490, zu gering für den Stecher.)]

No. 604. Vorgänge aus dem Leben eines unbekannten Heiligen, 1,20 × 0,68; gegenwärtig im Magazin über dem Zimmer des Direktors. Vorn sprengt ein junger Mann durch eine Anzahl von Bewaffneten, welche theils niederstürzen, theils flüchten. Im Grunde wird er durch einen Bischof und einen Papst zum Bischof geweiht; ferner sieht man dort links noch einen schlafenden Papst, zu dem ein Engel spricht und rechts einen Bischof, welchem Petrus seinen Schlüssel giebt.[1] Das Bild ist von etwas breiter Ausführung, an die Messe Gregors auf den Aussenseiten des Wiener Altars erinnernd. Es wurde von Waagen „Schule von Calcar um 1500" genannt, unter welchem Namen es auch die ältere Literatur bespricht (Kugler, Kunstschätze Berlins 1, 170; Hotho, Gesch. d. d. u. ndl. Mal. II, 191; Schnaase, Gesch. d. b. K. VIII, 375). Mit irgend einem Werke der Calcarer Gegend hat es aber ebenso wenig gemein als die anderen, früher dieser problematischen Schule zugeschriebenen Bilder des Berliner Museums.

No. 607. Altärchen mit Madonna und musizierenden Engeln; Innenseiten der Flügel links Sct. Augustinus mit Stifter, rechts die hl. Barbara mit Stifterin (Halbfiguren); aussen Sct. Anna selbdritt und Sct. Elisabeth von Thüringen; 0,42 × 0,32. Photographiert von der Photographischen Gesellschaft. Von sehr guter Erhaltung und feinster Ausführung; dies namentlich in der ausgedehnten Landschaft, in welcher eine Menge von lebendigen und naiven Genrefigürchen. Waagen, Handbuch 1, 287; Kugler, Gesch. d. Mal. 3. Aufl. II, 570; derselbe, Berlins Kunstschätze 1, 173. A. Jansen, in Lützows Zeitschrift 12, 257, will in vier von den (bedeutungslosen) Buchstaben auf den Steinfliessen der Rückseiten ein Monogramm sehen und bestreitet, dass „Kugler" dem Meister dieses Bildes das in Neapel mit Recht zugeschrieben habe. Katalog von 1878: Niederrheinischer Meister um 1510—20.

Familienbild 0,87 × 1,28. Links kniet betend der Mann und drei Söhne, rechts seine Frau und zehn Töchter. Der Boden ist eine Wiese; hinten fallen schwere Vorhänge herab. Auf dem ursprünglichen Rahmen steht unten:

> **Item int iaer ons herrn MCCCCC ende III twe daghen voer korsdach starf korsgen elbertsen myn lieue ......**
>
> **Int iaer ons herrn MCCCCC ende ses op sinte cecilie dach starf gheerte kortens (?) my lieue moder .....**

(Am Ende der ersten Zeile ist sicher **vader** zu ergänzen, analog dem Schlusse der zweiten; hier scheint zu Ende noch ein Wort gestanden zu haben, doch ist es ganz abgerieben.) Aus dieser Inschrift ergiebt sich also, dass eines der Kinder das Bild bald nach 1506 malen liess. Die eigentümliche Gegenüberstellung der männlichen und weiblichen Familienglieder, ohne Beziehung auf einen Gegenstand ihrer

[1]) Es wäre erwünscht zu erfahren, was für eine Scene hier dargestellt ist, da sonst die Gebärde des Reiters nicht recht verständlich ist.

Anbetung, erklärt sich vielleicht durch das später, unter den verschollenen Werken, anzuführende Bild der früheren Sammlung Lyversberg zu Köln. Das Berliner Gemälde fand sich 1880 unter den früher als wertlos bei Seite gestellten, nicht inventarisierten Magazinbildern; es war theilweise sehr beschädigt, namentlich waren einige Frauenköpfe ganz abgerieben und roh neu gemalt. (Gegenwärtig in Restauration.) Die Ausführung ist etwas flüchtig.

BERLIN, DR. H. WEBER:

Ruhe auf der Flucht; rund, Durchmesser 0,35. Maria sitzt auf einer niedrigen Mauer, mit der Linken eine Blume pflückend; das auf ihrem rechten Beine sitzende Kind streckt mit der Rechten eine Blume von sich weg. Links, hinter der Mauer, der schlafende Joseph.

HAAG, GEMÄLDEGALERIE:

No. 1. Salome mit dem Haupte des Johannes auf der Schüssel, Halbfigur, 0,71 × 0,52; bezeichnet, auf einem oben schwebenden flatternden Zettel: 1524 Monogramm. Photographiert von Braun. Das Gesicht scheint etwas durch Abwaschen gelitten zu haben; wenigstens ist in Hals und Händen mehr von der charakteristischen Behandlung des Karnates sichtbar. Katalog von V. de Stuers von 1874, S. 2—3 (wo auch zwei Stiche aufgeführt werden); Michiels, Peint. flam. 5, 466: Mabuse. Renouvier, Types etc. des graveurs, 16. siècle, 150.

HAAG, PRINZ FRIEDRICH (kürzlich verstorben):

Altärchen mit Anbetung der Könige; Innenseiten der Flügel: links ein Heiliger mit Stifter, rechts Sct. Katharina mit Stifterin; aussen die hll. Christoph und Antonius, 0,68 × 0,43; datiert 1517. Ein Hauptwerk unter seinen kleineren, von besonders feiner Ausführung und guter Erhaltung; noch den Werken der mittleren Periode näher stehend als denen der späteren. In der älteren Literatur, welche das Bild als im Besitze des Königs Wilhelm von Holland anführt, galt es für Lucas van Leiden: Passavant, im Kunstblatt 1841, S. 46 (dass die Flügel von anderer, geringerer Hand seien, wie er angiebt, ist mir nicht aufgefallen); Kugler, Gesch. d. Mal. 3. Aufl. II, 574; Förster, Gesch. d. d. Kunst II, 139. (Nicht zu verwechseln mit einer grösseren, einzelnen Anbetung der Könige derselben Sammlung, welche auch dem L. v. Leiden zugeschrieben wurde, jedoch ein früher Bles ist.)

KASSEL, K. GEMÄLDEGALERIE:

No. 40. Christus als Gärtner mit Magdalena, 0,52 × 0,36, datiert auf der Salbenbüchse MCCCCCVII (nicht 1508); photographiert von Bolhövener; ein Holzschnitt danach in der gleich zu erwähnenden Arbeit von Rosenberg. Im alten, Aubel'schen Katalog hiess das Bild auf Mündlers Autorität hin Schäuffelein. Rosenberg (in Dohme's Kunst u. Künstler, Band 1, I, Deutsche Kleinmeister S. 32) folgt Mündler hierin und spricht auf dieses Bild hin ausführlich über den frühesten Stil Schäuffeleins. Er findet es aber zugleich schon so charakteristisch für seine Kunst, dass er für unnöthig hält, den Stil seiner späteren Werke näher zu kennzeichnen. Grund für diese Bestimmung mag gewesen sein, dass Rosenberg augen-

scheinlich das Kasseler Bild nur aus der Photographie kannte; sonst hätte ihn wohl schon allein das Kolorit abgehalten, hier an Schäuffelein zu glauben. Aber auch die Vergleichung der Photographie des Kasseler Bildes mit dem bezeichneten Abendmahl Schäuffeleins von 1511 im Berliner Museum lässt es schon als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen, hier zwei nur vier Jahre auseinander liegende Werke eines einzigen Meisters sehen zu wollen, zumal eines so stereotypen wie Schäuffelein. Schlagend wird dies, wenn man in Berlin dessen Bild von 1511 mit dem ungefähr gleichzeitigen, in demselben Saale befindlichen Altärchen des Amsterdamers vergleicht, welches nicht das geringste damit gemein hat, während es dem etwas früheren Kasseler Bilde noch recht nahe steht. Eisenmann opponierte gegen die Benennung Schäuffelein schon in der Vorrede zum eben angeführten Bande S. VI; in seinen Ausgaben des Aubel'schen Kataloges von Kassel schrieb er es sodann dem Meister der dortigen No. 58 zu. Schmidt theilt in der Kunstchronik XV, 579 mit, dass auch er in beiden Bildern dieselbe Hand gesehen, noch ohne von Eisenmanns gleicher Ansicht zu wissen. Woltmann, in Lützows Zeitschrift VIII, 92 und im Repertorium II, 103, glaubte hier den Kölner Meister des Bartholomäusaltars zu erkennen. Diese mit grosser Sicherheit vorgetragene Ansicht ist in so fern nicht ganz unerklärlich, als beide Meister in ihren verschrobenen Formen einige Verwandtschaft zeigen, ohne dass es jedoch nöthig wäre, einen Zusammenhang zwischen ihnen anzunehmen; auch sind sie schon an den Farben leicht genug zu unterscheiden.

No. 58. Altar, Allerheiligenbild; das Mittelbild 0,87 × 0.55, die Flügel 0,36 breit (die Aussenbilder sind nicht zugehörig und von anderer Hand). Bezeichnet auf einem flatternden Zettel unten mit dem Monogramm und 1523. Soll photographiert werden. Von S. Boisserée 1811 in einer Dresdener Privatsammlung gesehen (Stuers, Haager Katalog S. 1). 1827 bei der Versteigerung der Sammlung Campe zu Leipzig für 985 Thaler angekauft (Mittheilung von Direktor O. Eisenmann); im Katalog derselben, unter No. 294, findet sich eine ausführliche Beschreibung davon. Auf Grund einer flüchtigen Erwähnung dieses Bildes in Brulliots Dict. d. monogr. 1832, I, S. 4 trifft man dasselbe öfter als der früheren Sammlung Campe angehörig angeführt, ohne zu wissen, dass es mit dem Kasseler identisch ist. Es hiess früher Mabuse, und ebenso noch bei Michiels, Peint. flam. V, 29, der noch im Jahre 1869 nichts davon weiss, dass unser Monogrammist als Zeichner für den Holzschnitt sehr bekannt ist. Er liest das Monogramm frischweg I. V. Ma, was natürlich nur Jan van Mabuse bedeuten kann! Sofort baut er darauf eins seiner Histörchen: wie Mabuse hier, mitten in der Nachahmung der Italiener, von Heimweh nach seinem alten, biederen Stil ergriffen worden sei. Kugler, Kl. Schriften II, 427; er hat wenigstens schon richtig gesehen, dass die Aussenbilder in der Art Cranachs sind (früher hiessen sie Baldung; Michiels vermag keinen Unterschied von den Innenbildern zu sehen!) Woltmann im Repertorium II, 103.

KÖLN, MUSEUM:

[No. 303. Altar mit Kreuzigung; Innenseiten links Sct. Georg und zahlreiche Stifter, rechts die hl. Magdalena und Stifterinnen, aussen zwei einzelne Heilige in Grisaille und zwei Wappen (wovon, nach Angabe des Katalogs, eines der Familie von Heimbach angehört); 1,84 × 1,07. Das Bild entspricht dem späten Stil des Meisters, ist aber wohl nur von einem Nachfolger. Allerdings sind die Porträts, bei welchen die Frauen wieder das nonnenartige Kostüm tragen, fast gut genug für ihn selbst; die

roh hingestrichenen Hände der Donatoren stehen jedoch in auffallendem Gegensatze dazu, und das Mittelbild ist wenig bedeutend, die Färbung hell und unscheinbar. Der Katalog hält es für Kölnisch; ebenfalls Kugler, Kl. Schriften II, 312, aber unter holländischem Einflusse.]

NEAPEL, MUSEUM:

V No. 31. Geburt Christi mit vielen Kinderengeln, Hirten und einer zahlreichen Stifterfamilie, wovon die Männer durch den hl. Andreas, die Frauen durch die hl. Margaretha empfohlen werden; r. 1,60 × 1,95; bezeichnet ANNO DNI | 1512 FACTA; photographiert von Rive, gestochen in Försters Denkmälern XI, 15. Der Glanz der Farben ist durch Dunkelwerden und einen bräunlichen Firniss etwas beeinträchtigt. Waagen im D. Kunstblatt 1855, 255 und im Handbuch 1, 286; Förster am ersteren Orte 1857, 148 und in seinen Denkmälern XI, 15; Kugler, Gesch. d. Mal. 3. Aufl. II, 570. Burckhardt erklärt es in der 1.—3. Auflage des Cicerone für das bedeutendste der niederländisch-niederrheinischen Gemälde vom Anfange des XVI. Jahrhunderts in Italien und für ganz vereinzelt dastehend; in der 4. Auflage, 616 l, schreibt Bode es schon unserm Meister zu.

PEST, NATIONALMUSEUM:

No. 152. Lucretia, lebensgross. Nach Mittheilung von Prof. K. Wörmann: dort Jacob van Oostzaanen benannt und wohl wirklich von ihm.

SCHLEISSHEIM, K. GEMÄLDEGALERIE:

[No. 550. Beweinung mit Stifterfamilie, die von den hll. Andreas und Apollonia empfohlen wird, r. 1 × 1⅓ m; Werkstattarbeit. Nach dem Katalog von 1875: Mair von Landshut (sic).]

UTRECHT, ERZBISCHÖFLICHES MUSEUM:

Anbetung der Könige, 1,10 × 1,04, gestochen in Taurels Christelyke Kunst 1, 43 als Roger van der Weyden, während schon die Trachten auf den Anfang des XVI. Jahrhunderts deuten. Ganz frühes Werk. Stammt aus der dortigen Katharinen-Kirche.

[Beweinung (rechts unter dem vorigen), 0,70 × 0,50, wahrscheinlich Schulkopie; dortige Benennung: Vlämisch, vermuthlich Meire (ein beliebtes Hilfsmittel, weil kein sicheres Werk von ihm bekannt ist).]

[Anbetung der Könige (gegenüber den beiden vorigen) 0,60 × 0,36; ziemlich derb, aber wohl auf ein Original von ihm zurückgehend.]

UTRECHT, MUSEUM KUNSTLIEFDE:

No. 123. Brustbild eines 39jährigen Mannes, 0,38 × 0,30, datiert 1533.

VERONA, MUSEUM:

No. 156. Anbetung der Könige; 0,80 × 0,42, oben rund. Durch starkes Nachdunkeln hat es sehr verloren, doch ist es unzweifelhaft ein Original aus der mittleren Zeit des Meisters; ich fand es genau zu dem kurz vorher gesehenen Bilde in Neapel

stimmend. Ueber das Verhältniss zu einer Wiederholung in Berlin siehe bei dieser. Dortige Benennung: Lucas v. Leiden; im Cicerone, 4. Aufl. 616 l, ist es schon richtig benannt.

WIEN, AMBRASER SAMMLUNG:

No. 12. Altar mit Anbetung der Könige; Flügel: links Geburt, rechts Beschneidung; 1,03 × 1,16. Frühes Werk. Waagen, Wien II, 233 hält es für das Werk eines dem Meister des Hieronymusaltars im Belvedere verwandten Westfalen. Auch im dortigen Kataloge heisst es Westfälische Schule des XV. Jahrhunderts.

WIEN, BELVEDERE:

I No. 47. Altar mit dem stehenden Sct. Hieronymus, welcher dem Löwen den Dorn aus der Tatze zieht; vor ihm kniet der Stifter nebst Frau und zwei Kindern; Innenseiten der inneren Flügel links die drei andern Kirchenväter, rechts die hll. Thomas, Andreas und Bartholomäus; aussen je ein männlicher und eine weibliche Heilige; Innenseiten der äusseren Flügel links zwei männliche Heilige, rechts zwei weibliche; aussen die Messe Gregors, 1,90 × 1,26. Bezeichnet anno dni MCCCCCXI | ANNO DOMINI 1511. Das Mittelbild und die Innenseiten der inneren Flügel gestochen in Försters Denkmälern VI, 3. Der Katalog von 1870 nennt es „Deutsch unter niederländischem Einflusse"; früher hiess es Wohlgemut. Waagen, Handbuch 1, 287; derselbe, Wien I, 166; Kugler, Gesch. d. Mal. 3. Aufl. II, 454; Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst II, 265; derselbe, Denkmäler VI, 3 (er will, aus Verlegenheit es sonst unterzubringen, die österreichische Schule damit beschenken und stellt es in übermässigem Enthusiasmus noch über Dürer und Holbein). Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VIII, 499: niederrheinisch, unter Einfluss Dürers.

I No. 95. Männliches Brustbild, 0,49 × 0,26, genau dem frühen Altar in der Ambraser Sammlung entsprechend. Katalog: Art Holbeins d. J.; früher Holbein d. A genannt, dem Waagen, Wien 1, 176, es abspricht.

WIEN, GALERIE LIECHTENSTEIN:

[No. 1084. Tod der hl. Anna (nicht der Maria), 0,66 × 0,54, Schulkopie. Katalog von 1873: Holländische Schule des XV. Jahrhunderts.]

WÖRLITZ, GOTHISCHES HAUS:

No. 1598. Abschied Christi von Maria (nicht Heilung der blutflüssigen Frau), r. ¾ × ½ m.

VERSCHOLLENE GEMÄLDE.

KÖLN, SAMMLUNG LYVERSBERG:

Stifterfamilie mit den hll. Andreas und Katharina; ersterer steht links, den linken Arm auf sein Kreuz legend; vor ihm kniet betend der Stifter und zwei Söhne. Rechts steht Katharina, mit der Linken die Stifterin empfehlend, hinter welcher zwei Töchter.

Die Scene findet im Freien statt; hinter den Heiligen ist nahes Gebüsch. Oben in der Mitte ein die Dreieinigkeit symbolisierendes Dreieck in Wolken, von fünf Engelsköpfen umgeben. Die Breite gleich dreiviertel der Höhe. Ich kenne das Bild nur aus dem Stiche von Onghena im Messager de Belgique von 1839, S. 376, wo es dem Kölner Meister des Bartholomäusaltars zugeschrieben wird. Es ist mir sonst keine Erwähnung desselben bekannt, auch findet es sich nicht im Verkaufs-Kataloge der Sammlung.

STUTTGART, PRIVATBESITZ:

Altar mit Madonna; auf den Flügeln Bildnisse von Stiftern; aussen zwei Propheten mit Versen aus ihren Schriften auf holländisch; von grossen Dimensionen, bezeichnet: Monogramm 1530. V. de Stuers, Notice des Tableaux de la Haye, von 1874, S. 1. Die Quelle dafür ist ein Brief S. Boisserées von 1841, welcher es 1811 gesehen hatte.

WEILBURG, PRIVATBESITZ:

Das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel; bezeichnet: Monogramm, 1524; um 1835 dort; „sehr schön gemalt". Nagler, Künstlerlexikon 3, 91; derselbe, Monogrammisten 4, 9.

BEI V. MANDER ERWÄHNT:

Beschneidung, datiert 1517.

Beweinung, mit Landschaft von Scorel, bei Wittwe van Sonneveldt in Alkmaar.

„Kreuzabnahme" (wohl eher eine Beweinung, weil eine knieende Magdalena erwähnt wird, bei welcher ein auf der Erde liegendes Tuch). Reste von dieser aus der Oude Kerk zu Amsterdam stammenden Tafel sah v. Mander bei Cornelis Suycker in Haarlem.

Kreuzaufrichtung; in Amsterdam, in der Nähe des Dam.

(Sieben Werke der Barmherzigkeit aus der Oude Kerk zu Amsterdam; beim Bildersturm untergegangen.)

FÄLSCHLICH DEM JACOB VAN AMSTERDAM ODER DEM WAAGEN'SCHEN MEISTER ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE.

AMSTERDAM, RATHHAUS:

Abbildung eines Ochsen, welcher den Preis bei einem Schützenfeste bildete; datiert A° 1564. Kramm 1, 268 citiert darüber Jan van Dyks Beschryving van het Stadhuis (das alte) te Amsterdam, von 1790, ohne anzugeben, ob das Bild im neuen Rathhaus zu seiner Zeit (1857) noch vorhanden war. J. v. Dyk nennt als Meister „Jacob Cornelisz van Oostzaanen", doch hat schon Nagler ausgesprochen, dass, wegen des späten Datums, hier wohl eine Verwechslung mit dessen Sohne Dirk Jacobsz van Oostzaanen vorliege; von diesem führt v. Mander Schützenstücke in Amsterdam

an, die noch erhalten sind. Das Bild ist mir bei meinen Besuchen des Rathhauses 1877 und 1880, wo ich zwei Bilder von Dirk sah, nicht aufgefallen.

BERLIN, K. GEMÄLDEGALERIE:

No. 623 A. Bildniss eines Mannes, die Linke am Schwertgriffe, vor Hafenlandschaft; 0,73 × 52. Bezeichnet auf einem jetzt auf die Rückseite geleimten Stückchen Holz: 1523 IACOBVS · TRAIECTENSIS · Der Waagen'sche Katalog schrieb es einem Jacob Cornelisz, um 1512 blühend, zu, womit wahrscheinlich unser Jacob van Amsterdam gemeint war, und diese Benennung wurde von Nagler und andern Kompilatoren aufgenommen. Es ist wirklich — woran Waagen aber schwerlich gedacht haben wird — seinen späten Werken so ähnlich, dass man es ihm zuschreiben würde, wenn die Bezeichnung nicht Schwierigkeiten böte; denn wir wissen nichts davon, dass Jacob van Amsterdam sich auch „van Utrecht" genannt habe, und in der Bezeichnung steht nichts von „Cornelisz". Zwar wird ein Jacob van Utrecht 1506 als Meister in die Antwerpener Gilde aufgenommen und kommt dort noch 1511 und 1512 als Lehrer vor; es ist aber wohl nicht nöthig, mit dem Berliner Katalog von 1878 anzunehmen, dass derselbe mit dem Meister des dortigen Bildes identisch sei. Denn der Name „van Utrecht" kommt gleichzeitig und später so oft in der Antwerpener Lucasgilde vor, dass man wohl eine dort ansässige Familie dieses Namens anzunehmen hat, während es viel unwahrscheinlicher ist, dass es lauter aus Utrecht gekommene, nur zeitweise in Antwerpen thätige Meister gewesen seien. So werden dort in dieser Zeit folgende Meister jenes Namens in die Gilde aufgenommen: Claes 1475, Hendrik 1481 (zwei Lehrlinge bei ihm 1507), Geraert 1493, Anton 1493 (Lehrlinge: 1504, 1510, 1516), und Cornelis „metselrysnydere" 1519.[1])

CAPPENBERG (BEI LÜNEN IN WESTFALEN) KIRCHE:

Altar mit Kreuzigung, 1,60 × 0,72, aus dem nahen Schwansbell stammend, photographiert von Hund in Münster. Wird von Lübke, Westfalen 363, dem Meister der beiden Bilder in Neapel und Berlin zugeschrieben (das echte Bild in der Ahrensburg führt er nur als ihm sehr nahe stehend an). Es ist von einem wirklich westfälischen Meister, der den Gebrüdern Dünwegge sehr verwandt ist, und welchen ich, nach diesem, seinem Hauptwerke, den Meister von Cappenberg nennen möchte. Es lassen sich ungefähr ein Dutzend Werke von ihm zusammen stellen, meist noch in Westfalen und der Calcarer Gegend befindlich. So ist z. B. das hübsche aus Kloster Klarholz stammende Bildchen mit der heiligen Familie und den Eltern Mariä im Museum zu Münster von ihm (Lübke 354, photographiert von Hund); ferner ein Tempelgang Mariä und ein Abendmahl bei Herrn Löb auf Caldenhoff bei Hamm und die Flügel zweier Altäre im Dom zu Xanten (mit Scenen aus der Antoniuslegende und den heiligen Familien, letztere einzeln im Chor aufgestellt). Endlich im Berliner Museum das Doppelbild No. 1193 mit Verkündigung und Geburt. Man hatte dort früher Gelegenheit, es mit der Kreuzigung der Dünwegge zu vergleichen; jetzt kann

[1]) Ein Jacob van Amsterdam, welcher Name sonst in Antwerpen nicht mehr vorkommt, wird dort 1507 Meister und nimmt 1507, 1510 und 1516 Lehrlinge auf; er heisst ausdrücklich scildere. Hier könnten wir ganz gut unsern Meister vor uns haben; denn es kommt ja zu dieser Zeit und später oft vor, dass die Maler zwischen Antwerpen und Amsterdam hin- und herwandern.

man dies im Museum zu Münster mit dem angeführten, dorthin gekommenen Bilde der Dünwegge und den dortigen Bildern des Cappenbergers thun. Auch die ersteren, von denen sich viel mehr erhalten hat als die beiden einzigen der Literatur bekannten Werke in Dortmund und Münster, haben viel für die Calcarer Gegend gearbeitet.

HAAG, GEMÄLDEGALERIE:

No. 196 h. Altar mit Scenen aus der Geschichte Salomos, r. 1 × ⅔ m; mit den Wappen des Willem Simon Martensz, genannt Stavenisse (und seiner Frau), Bürgermeister von Elkerzee in Zeeland, geboren 1498, heirathete 1521; starb 1557 in Brüssel. Von Bode im Repertorium IV, 153 dem Jacob van Amsterdam zugeschrieben. Ich halte es eher für vlämisch als für holländisch, unter den bekannten Meistern dem Bles am nächsten stehend, von dem er sich aber schon durch die kräftige, warme Färbung unterscheidet; sonst ist es wenig anziehend.

LONDON, NATIONALGALERIE:

No. 657. Zwei Flügel: auf dem linken kniet der Stifter vor dem stehenden hl. Petrus; rechts die Stifterin und Sct. Paulus; jeder 0,81 × 0,25; im Katalog (von 1878) dem Jacob Cornelisz aus East Zaandam zugeschrieben, „geb. um 1475—80, † um 1555—60". (Dies geht, nach Naglers Künstler-Lexikon 3, 91, auf unbelegte Angaben Ticozzis zurück.) Steht Geraert David und der Frühzeit Mabuses näher als dem Jacob van Amsterdam.

MADRID, MUSEUM:

No. 1854. Vermählung der Maria und die Wahl der Freier; Rückseite: zwei Heilige grau in grau; 0,78 × 0,90. Wurde von Passavant im D. Kunstblatt, 1853, 230, dem Meister der Anbetung der Könige No. 538 in Berlin zugeschrieben, was ich in meiner Dissertation über die Kölner Malerschule S. 59 für möglich erklärte; freilich unter gleichzeitiger Betonung, dass manches darin auch an R. v. der Weyden erinnere. Schon Waagen hatte Passavants Ansicht in den Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1, 148 widersprochen. Die Vergleichung der Photographie des Madrider Bildes mit dem Berliner hat mich nun überzengt, dass ersteres dem Weyden viel näher steht, und dass eine Beziehung zu Jacob van Amsterdam nur in der Ausführung gesehen werden kann. Der Kopist — denn es scheint eine Kopie vom Ende des Jahrhunderts nach einem Zeitgenossen Weydens zu sein — mag in die Umgebung des Amsterdamer Meisters gehören.

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK:

No. 689. Kreuzigung, im Grunde Höllenfahrt und Kreuzabnahme; in der Predella Geisselung und Dornenkrönung, 1,78 × 1,50, lithographiert von Strixner; aus einer Kirche in Mecheln stammend. W. Schmidt schrieb es in Lützows Zeitschrift II, 41, noch ohne Kenntniss der Gemälde in Kassel und dem Haag, bloss auf die gefährliche Vergleichung mit den Holzschnitten hin, dem Jacob Cornelisz zu, und Marggraff acceptierte dies in seinem Katalog. In Zahns Jahrbüchern V, 48 erklärte Schmidt aber, dass ihm seine Ansicht seitdem zweifelhaft geworden; und freilich war der

frühere Name Mabuse passender: es gehört jedenfalls einem diesem verwandten Meister an; auch die Abstammung spricht ja schon für einen vlämischen Maler. Förster führte es, Gesch. d. d. Kunst II, 148, als frühes Werk Heemskerks an, weil er es zu zwei früher diesem zugeschriebenen, daneben hangenden Flügeln (von Bruyn) gehörig glaubte. Michiels, Peint. fl. V, 63 findet keine Beziehung zu Mabuse darin; er ist aber über diesen Meister überhaupt nicht klar. (Gegenwärtig scheint es in München nicht aufgestellt zu sein.)

MÜNSTER, PROVINZIAL-MUSEUM:

No. 610. Altärchen mit Scenen aus dem Leben Christi, auf dem Mittelbilde drei, auf den Flügeln je zwei; 0,36 × 0,26; datiert 1521, 23. september. Seit 1880 vom Berliner Museum dem zu Münster leihweise überlassen. Nagler behauptet, ein darauf befindliches Zeichen sei das Monogramm unseres Meisters (ersteres besteht aber aus k und n, durch einen Liebesknoten verbunden); auch hiess das Bild im Waagen'schen Kataloge Walter van Assen, obgleich das Zeichen hier richtig für den Namenszug des Bestellers erklärt wurde. Der Berliner Katalog von 1878 nennt das Bild Niederrheinisch; es ist ein ziemlich untergeordnetes niederrheinisch-niederländisches Produkt ohne nähere Beziehung zu Jacob van Amsterdam.



DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

VIII.

FLORENZ

FORTSETZUNG.

ANTONIO POLLAJUOLO.

Nur zweifelnd kann man Antonio Pollajuolo in die Reihe der Medaillen-Künstler aufnehmen, denn keine Medaille trägt seinen Namen, allein Vasari sagt im Leben des Pollajuolo, dieser habe die Medaille auf die Verschwörung der Pazzi, welche hier unten beschrieben wird, gemacht und ausserdem die Medaillen einiger Päpste. Für das Letztere hat man in der Grabschrift Pollajuolo's eine Bestätigung finden wollen.

Das Grabmal, am Eingang von S. Pietro in Vincoli, zeigt die Marmorbüsten beider Brüder Pollajuolo in runden Nischen, und darunter steht (ich habe diese Inschrift abgeschrieben): Antonius Pullarius patria Florentinus pictor insign. qui duor. pont. Xysti et Innocentii aerea moniment. miro opific. expressit. refamil. composita ex test. hic se cum Petro fratre condi voluit. Vix. ann. LXXII obit anno sal. MIID.

Da Pollajuolo also die Denkmäler Sixtus IV. und Innocenz VIII. verfertigt hat, so haben ihm die W. K. F. (an der oft citierten Stelle S. VIII.) auch Medaillen dieser Päpste zugeschrieben, nämlich die von Sixtus IV. mit CONSTANTIA auf der Kehrseite, welche bei Guazzalotti aufgeführt worden ist, und die von Innocenz VIII. mit den Figuren dreier Tugenden, welche von Francia ist. Mit der von Vasari dem Pollajuolo zugeschriebenen Medaille haben diese beiden auch nicht die fernste Aehnlichkeit, und so fällt jedenfalls diese Weimarsche Zutheilung.[1]) Im Grabmal Innocenz des VIII. hat man zwar, wie die W. K. F. sagen, bei der Versetzung desselben im Jahre 1606 ein Exemplar der erwähnten Medaille mit den drei Tugenden gefunden, allein daraus folgt doch keineswegs, dass sie von demselben Künstler verfertigt war, welcher das Grabmonument gemacht hat.

Was nun der Stil der Medaille mit der Verschwörung der Pazzi betrifft, welche Vasari dem Pollajuolo zuschreibt, so widerspricht er nicht gradezu dem der grossen Arbeiten Pollajuolo's. Das Denkmal Sixtus des IV. in der Sakramentkapelle von Sct. Peter, eine etwa zwei Fuss über dem Erdboden erhobene Platte, und das Innocenz des VIII., jetzt im linken Seitenschiff derselben Kirche, sind keineswegs schöne Arbeiten, namentlich sind am ersteren die kleinen allegorischen Figuren manieriert. Ebenso eine andere Arbeit des Künstlers, die Thüren des Schrankes, worin die Ketten Sct. Peters aufbewahrt werden, in S. Pietro in Vincoli; es sind ziemlich kleine äusserst saubere Zierrate, mehr auf einen geschickten Handwerker deutend, doch ist manches einzelne hübsch.[2]) Besser ist die Medaille, wenn sie auch das Relief malerisch behandelt.

Pollajuolo war auch Kupferstecher und Graveur. Es giebt vier Blätter von ihm (nach Nagler's Künstlerlexikon); auf einem derselben, welches sich im Königlichen Kupferstichkabinet befindet, steht

· OPVS ·
ANTONII · POLLA
IOLI · FLORENT
TINI · (so)

Der Stil ist hier derselbe wie auf den Skulpturen: eine gewisse nicht natürliche Kühnheit der Zeichnung, Nachahmung der antik römischen Skulpturwerke und ihrer stark hervorgehobenen Muskeln, viel Ausdruck und Charakter in den Köpfen. Als Stich ist das Blatt sehr ursprünglich, alle Schraffierungen haben nur eine Richtung, es ist fast die spiessige Manier des Mantegna. Im Ganzen ist die Medaille doch besser gearbeitet.

Ungefähr denselben Eindruck wie der Kupferstich machte mir eine mit Pollajuolo's Namen bezeichnete grosse gravierte Silberplatte in der Argenteria des Palastes Pitti.

---

[1]) Schorn hat in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Vasari (II 2 S. 233) diese Zutheilung wiederholt, er schreibt irrig: Sixtus V. statt Sixtus IV.

[2]) Litta Dispensa 147 bildet es mit allen Details ab. Es hat die Jahreszahl 1493.

Pollajuolo starb nach der Grabschrift im Jahre 1498, 72 Jahre alt, er war also im Jahre 1426 geboren. Nach Vasari war er des berühmten Goldschmieds Bartoluccio Ghiberti Schüler, Rumohr widersprach dieser Nachricht,[1]) aber Schorn hält sie für richtig.[2])

1., (66 MM.)

Der achteckige von acht Säulen getragene Chor in S. Giovanni del Fiore, der Priester am Altar liest die Messe; vorn der Angriff der Pazzi auf Lorenzo Medici. Ueber dem Chor ist sein Kopf im Dreiviertelprofil rechtshin, dargestellt, daneben steht LAVRENTIVS · MEDICES, und unter dem Kopf SALVS PVBLICA · Links ausserhalb des Chors ist ein Löwe unter einem Baume, rechts eine weibliche Figur, welche einen Kranz erhebt, die Salus.

Eine der Vorderseite ähnliche Vorstellung des Chors, doch liegt hier der ermordete Julian am Boden. Ueber dem Chor ist der Kopf des Julian im Dreiviertelprofil linkshin, daneben steht IVLIANVS MEDICES, unter dem Kopf LVCTVS PVBLICVS · Links ausserhalb des Chors Johannes der Täufer (wie es scheint), rechts eine weinende männliche Figur die Hände vor das Gesicht haltend, der Luctus.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli Tafel XXX II; Trésor Méd. ital. I Tafel XX 2 Die Abbildung in Roscoe's Leben des Lorenzo ist völlig ausser dem Charakter.

Vasari beschreibt diese Medaille (Ausgabe der Giunti Th. I S. 469) zwar nur im Allgemeinen und nicht genau aber doch ganz kenntlich, als Pollajuolo's Arbeit. Sie hat sehr flaches Relief.

Die Verschwörung der Pazzi fand bekanntlich im Jahre 1478 statt.

Aehnlichkeit im Stil mit dieser Medaille hat die folgende:

2., (55 MM.)

PHILIPPVS · DE · MEDICIS · ARCHIEPISCOPVS · PISANVS · Das Brustbild linkshin, darunter das Mediceische Wappen in einem ganz kleinen Schildchen. Umgeben ist dies alles von einer ovalen Verzierung, um welche sich ein Band schlingt, auf dem VIRTVTE SVPERA steht.

Eine Darstellung des jüngsten Gerichts, im Abschnitt ET · IN · CARNE · MEA · VIDEBO · DEVM · SALVATOREM · MEVM · Dieser Spruch ist aus dem Hiob Kap. 19 Vers 26.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli XXV III; Litta Fasc. XVII, Medaillentafel, No. 15.

---

[1]) Ital. Forschungen II S. 299.

[2]) Uebersetzung des Vasari II 2, S. 222, Anm. 2.

Philipp Medici, der Sohn des Viero, ward 1461 Erzbischof von Pisa und starb 1474. Die Medaille ist also nach 1461 und wohl vor seinem Tode verfertigt. Der Zeit nach kann sie also von Pollajuolo sein. Dass sie nicht von Pisanus ist, welchem Vasari sie zuschrelbt, habe ich vorn nachgewiesen.

Die folgenden beiden Medaillen haben eine gewisse Stil-Aehnlichkeit mit denen des Pollajuolo, und das nämliche flache Relief. Herr Armand hat daher die erste — die zweite kannte er nicht — in seinem vortrefflichem Werke dem Pollajuolo zugeschrieben. Allein ich wage ihm nicht zu folgen.

Vom Dargestellten weiss ich nur aus dem Werke von Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma, Th. II S. 289, dass er 1520 Secretarius Apostolicus war. Er kann also zu Pollajuolo's Zeit, vor 1498, Kaiserlicher Gesandter gewesen sein, wie die erste Medaille ihn nennt. Allein die Medaillen können auch wohl nach dem Vorbilde des Pollajuolo oder Bertoldo von einem ihrer Schüler in Deutschland oder Flandern gemacht worden sein.

(61 MM.)

ANTONIVS · GRATIA · DEI · CESAREVS · ORATOR · Brustbild mit Kappe rechtshin, unten steht: MORTALIVM · CVRA ·

Eine figurenreiche Darstellung; Merkur von zahlreichen Figuren umgeben auf einem Triumphwagen, welchen ein Löwe zieht. Im Abschnitt VOLENTEM · DVCVNT · NOLENTEM · TRAhVNT ·

Friedlaender'sche Sammlung; noch nicht beschrieben noch abgebildet.

Die Kehrseite erinnert an die Medaille des Bertoldus.

(40 MM.)

MAGTR · ANTHONIVS · GRATIA · DEI · Brustbild mit Kappe und einer kleinen Kapuze am Kleide rechtshin. Am Abschnitt der Brust steht CANDID ·

Wappenschild: drei Sterne in einer Reihe, darunter ein Herz, und unter diesem ein Halbmond; das Schild ist von einem Kranze umgeben.

Königliche Sammlung; sonst unbekannt.

Man wird bei diesen Studien von Einem zum Andern, und leicht in die Irre geführt. Das Wort CANDID erinnert daran, dass CANDIDE auf einer Medaille des Johannes de Gruthusa von 1479 steht, welche bei Mieris Nederlandsche Vorsten Th. I S. 167 abgebildet ist. Der Dargestellte war ein Sohn des Grafen Ludwig von

Bruges, Kaiserlicher Statthalter und Räth, er ward 1479 in der Schlacht von Guinegate gefangen, hierauf bezieht sich die sehr schöne Medaille.

Und an diese schliesst sich wieder eine Medaille des Kaisers Friedrich III., die bei Herrgott Nummotheca Principum Austriae Th. II Tafel VIII I, abgebildet ist. Sie hat den Kopf des Kaisers mit einer Mütze, und auf der Kehrseite eine sehr hübsche Reitergruppe auf einer Brücke, den Kaiser, den Papst, einige Kardinäle. Sie bezieht sich darauf, dass Kaiser Friedrich im Januar 1469 in Rom zahlreiche Herren zu Rittern schlug. Die Medaille ist also wahrscheinlich in Rom oder doch in Italien entstanden. Sie hat aber keine Aehnlichkeit mit den Medaillen dieser Epoche, also mit denen Paul's II.

Alle vier, die beiden des Gratiadei, die des Johannes de Gruthusa und diese Friedrichs III. bilden, wenn sie auch unter sich verschieden sind, eine Gruppe, die sich keinen andern Medaillen recht anschliesst.

BERTOLDUS.

Von dem berühmten Schüler Donatell's und Lehrer Michelangelo's besitzen wir eine mit seinem Namen bezeichnete Medaille. In dem vorn angeführten Briefe Guazzalotti's an Lorenz Medici ist zwar von vier Medaillen des Bertoldus die Rede, allein es sind wohl nur vier Exemplare einer Medaille gemeint; wenigstens giebt es keine unter den unbezeichneten dieser Epoche, die mit seiner bezeichneten soviel Aehnlichkeit hätte, dass man sie ihm zuschreiben möchte. Die Skulpturen des Bertoldus geben wohl auch keinen Aufschluss, wenigstens die Kanzeln in S. Lorenzo nicht, denn er hat sie mit Donatell zusammen verfertigt, und es ist unbekannt, welche Theile etwa von ihm herrühren. Stilverwandtschaft zwischen diesen Kanzeln und der Medaille habe ich vergeblich gesucht.

In dem vorn bei Matteo de' Pasti erwähnten Briefe, welchen Sigismund Malatesta an Mohammed II. schreiben liess, ist ausdrücklich hervorgehoben, dass durch einen Venezianer gemeldet worden, Mohammed erfreue sich an Bronze-Bildnissen berühmter Männer; damit stimmt es, dass er auch sein eignes Bildniss, dem Koran zuwider, modellieren liess. Wir kennen vier Medaillen von ihm: diese des Bertoldus, die vorn gegebene des Gentile Bellini, eine des Constantius, die nachher beschrieben wird, und eine von einem ungenannten Künstler. Die des Gentile Bellini ist von 1479, die des Constantius ist mit 1481 bezeichnet, in dieselbe Zeit wird die des Bertoldus gehören, welcher noch 1490 lebte.

(94 MM.)

MAVMhET · ASIE · AC · TRAPESVNZIS · MAGNEQVE · GRETIE · IMPERAT · Das Brustbild mit dem Turban linkshin, auf der

Der Sultan nackt mit fliegendem Mantel hoch auf einem zweispännigen verzierten Triumphwagen stehend, rechtshin; in der Linken hält er eine

Brust hängt ein halbmondartiger Zierrat.

kleine Figur empor, in der Rechten hat er ein Seil, welches drei gekrönte nackte Frauen umschlingt, die hinter ihm auf dem Wagen stehen und GRETIE·TRAPESVNTY·ASIE· bezeichnet sind. Die Rosse vor dem Wagen führt ein nackter Mann mit einem Turban, eine Trophäe tragend. Im Abschnitt liegen ein nackter Mann mit dem Dreizack und eine Frau mit dem Füllhorn, dazwischen steht

OPVS ·
ЬERTOLDI ·
FLORENTIN ·
SCVLTOR ·
IS ·

Königliche Sammlung; beschrieben von Möhsen I S. 134; auch im Göthe'schen Katalog No. 32.

Diese Medaille ist noch niemals abgebildet worden, sie scheint äusserst selten zu sein. Die beiden Figuren im Abschnitt der Kehrseite bedeuten Meer und Erde.

FILIPPINO LIPPI.

Streng genommen dürfte auch dieser Künstler hier nicht erscheinen, da sein Name auf keiner Medaille genannt ist, allein da es sich um eine der schönsten, anziehendsten und seltensten Medaillen handelt, und da es wahrscheinlich ist, dass Filippino sie modelliert hat, so nehme ich ihn auf.

Es giebt drei Medaillen der Lucrezia Borgia, deren Köpfe sämmtlich von dem identischen Modell abgeformt sind. Bekanntlich wurden die Modelle in Wachsmasse hergestellt, dann vertiefte Formen davon gemacht und in diese ward das Metall gegossen. Man konnte also das Modell, nachdem es abgeformt war und Medaillen davon gegossen waren, verändern und dann wieder neue vertiefte Formen machen. Dies ist hier geschehen, das Gesicht blieb dasselbe, Tracht und Umschrift wurden verändert.

1., (58 MM.)

LVCRETIA · ESTEN · BORGIA · DVCISSA · Brustbild linkshin, auf dem Hinterhaupt ein Haarnetz, welches durch ein über die Stirn gehendes verziertes Band festgehalten wird,

Die Kehrseite fehlt.

das Haar ist hinten zu einem Zopf vereinigt. Das Unterkleid reicht bis zum Halse und ist reich gestickt.

Trésor Méd. ital. II S. 23 No. 2 Tafel XXV No. 2.

2., (54 MM.)

LVCRETIA · ESTN · DE BORGIA · DVC · Brustbild mit langem Haar, linkshin.

ALFONSVS · ESTENSIS · Jugendliches fast knabenhaftes Brustbild des Alfons linkhin, mit einer Mütze und (wie es scheint) verziertem Panzer.

Zufällig ist diese Medaille etwas kleiner, aber der Kopf der Lucrezia ist der identische der folgenden.

Bellini monete di Ferrara S. 159 giebt einen plumpen Holzschnitt, Litta Fascicolo XXVI parte 2 Medaillentafel No. 20 eine schlechte Abbildung. Trésor Méd. ital. a. a. O. No. 1.

Auf beiden Medaillen wird Lucrezia noch nicht als regierende Fürstin von Ferrara bezeichnet, und ihr Gatte heisst auf der zweiten sogar nur Alfonsus Estensis; diese Medaillen sind also sicher vor dem Jahre 1505 gemacht, wo Alfons zur Regierung kam. Aber die dritte ist nach diesem Jahre gegossen.

3., (58 MM.)

LVGRETIA · BORGIA · ESTEN · FERRARIAE · MVT · AC · REGII · D · Brustbild mit langem Haar, linkshin.

VIRTVTI · AC · FORMAE · PVDICITIA · PRAECIOSISSIMVM · Amor mit verbundenen Augen an einen Lorbeerbaum gefesselt, an welchem zerbrochen Köcher, Bogen und musikalische Instrumente hängen, auch ein Täfelchen, worauf FPHFF und quer IN (oder EN) BO steht.

Ich habe das schöne Exemplar der Sammlung meines Vaters in den Berliner Blättern für Münzkunde Th. III S. 202 publiziert. Die meinem Aufsatz beigegebene Kupfertafel ist dem Buche von Gregorovius über Lucrezia abermals, in matten Abdrücken, beigegeben worden. Litta hatte ein völlig unvollkommenes Exemplar der Sammlung zu Modena abgebildet (Fascicolo XXVI parte II Medaillentafel No. 21) in welchem es kaum möglich ist, das Original wieder zu erkennen.

In meinem Aufsatze hatte ich die Briefe der Lucrezia an den Kardinal Bembo erwähnt, deren Handschrift sich in der Ambrosiana zu Mailand befindet; sie sind von dem verstorbenen Bibliothekar Bernardo Gatti 1859 abgedruckt aber nicht in den Buchhandel gegeben worden, erst 1874 konnte ich mir in Mailand ein Exemplar verschaffen. In einem der Briefe habe ich eine Medaille erwähnt gefunden, unzweifel-

haft die eben beschriebene, denn es giebt nur diese. Leider erfahren wir nur, dass das Modell im Jahre 1503 schon gemacht war, und dass Bembo es war, der die Idee der Kehrseite und die Aufschrift angegeben hat, der Künstler wird nicht genannt. Ich gebe den Brief, da er nicht bekannt ist, und da man aus ihm ersieht, wie die Medaille entstanden ist.

Lucrezia schreibt:

> Con la seguridad que de vuestra virtud estos dias pasados e conoçido pensando en alguna invention para medallas: y deliberando de hazer al presente una segun el pareçer que me dio tan agudo y tanto d proposito me pareçio junto con esta enbiarsela, y por que otra mistura en ella no vaya que de su mereçer abaxarla pudiese e acordado con la presente rrogarle la letra que en ella a de yr quiera por mi amor tomar fatiga de pensar: por que de lo uno y de lo otro quedare tan obligada como vos mereçeys y la obra deue ser estimada, respuesta de lo qual con mucha voluntad espero.
>
> A lo que ordenareys presta
> Lucretia de borgia.

Aussen von der Hand der Lucrezia:

Al Vyrtuoso y nostro Carmo Micer pedro benbo.

Unten von der Hand Bembo's:

VIII. Jun. MDIII. Ex Ferraria missae ad me in Strotianum.

Eine wörtliche Uebersetzung lässt sich nicht wohl geben, der Sinn ist folgender:

Mit der Gewissheit von Eurer Tüchtigkeit, welche mir von jenen vergangenen Tagen her bekannt ist, denke ich an eine Erfindung für meine Medaillen; ich beabsichtige jetzt, eine nach der Angabe welche Ihr mir so klug und zweckmässig gegeben habt, machen zu lassen.[1]) Es schien mir gut, sie (wohl die Kehrseite, die nach seiner Angabe gemacht war) mit diesem Briefe zu schicken; und da eine andere Einmischung, welche ihren Werth vermindern würde, unpassend wäre, so bitte ich Euch nun um die Aufschrift, welche sie haben soll. Mir zu Liebe gebt Euch die Mühe nachzudenken. Für das Eine wie für das Andere (die Erfindung und die Aufschrift) werde ich Euch so sehr verpflichtet bleiben, als Ihr verdient und als Euer Werk (Eure Angaben) hoch geschätzt werden muss; worauf ich die Antwort mit vieler Begierde erhoffe.

Erwähnt Lucrezia also den Künstler nicht, so müssen wir uns an das Täfelchen halten, welches am Lorbeerbaum hängt und auf unserem Exemplar eine deutliche Aufschrift enthält, die sich gewiss auf den Künstler bezieht. Die früher publizierten Exemplare geben diese kleinen Buchstaben gar nicht oder falsch.

Auf dem der Maretich'schen Sammlung hat man darin den Namen des Sperandio erkennen wollen,[2]) was freilich unbegreiflich ist. Ebenso wenig darf man die Medaille

---

[1]) Gatti irrt darin, dass er: hazer medallas mit: far coniare (prägen lassen) übersetzt; es heisst nur machen lassen; die Medaille ist gegossen, und nicht geprägt.

[2]) Verzeichniss der vom General von Maretich hinterlassenen Münz- und Medaillen-Sammlung. Wien, 1863 Th. I, 1864 Th. II.

dem Pomedello zuschreiben, wie es wenigstens mit einer ihr verwandten und vielleicht auch von Filippino modellierten geschehen ist.

4., (53 MM.)

IACOBA · CORRIGIA · FORME · AC · MORVM · DOMINA · Brustbild in reicher Tracht, rechtshin. Dahinter eine Lilie, ein Eichen- und ein Lorbeerzweig, durch ein Band verbunden.

CESSI * DEA MILITAT ISTAT (ohne Punkte oder Lücken zwischen den Worten). Amor, dem der Medaille der Lucrezia ganz ähnlich, zu Seiten P · M .

Königliche Sammlung, sehr schönes Exemplar; Trésor Méd. ital. Th. I S. 28 Tafel XXXIV 4.

Dies mit grossen Buchstaben geschriebene P M, sagt der Trésor, bedeutet „ohne Zweifel" Pomedello, allein dies wäre eine seltsame Abkürzung; Pomedello bezeichnete, wie wir oben gesehen haben, seine Arbeiten ganz anders, und sein Stil ist durchaus verschieden. Diese beiden Buchstaben bedeuten gewiss nicht den Künstlernamen, sie sind dazu viel zu gross; ich kenne ihren Sinn nicht.

Wer diese Jacoba Corrigia war, ist unbekannt; in der Genealogie des Hauses da Correggio hat Litta nur eine Jacoba in der Mitte des XIV. Jahrhunderts, welche ausser Frage ist. Leider giebt uns also diese Medaille weder durch Künstlernamen noch durch die Lebensverhältisse der Dargestellten Aufschluss über die Medaille der Lucrezia, aber sie scheint von derselben Hand zu sein, und musste deshalb hier angeführt werden. Noch einige Worte.

Die dunkle Aufschrift der Kehrseite erklärt der Trésor in seiner schnellfertigen Weise: „cessi, dea militatis stat; j'ai cédé, la déesse de la guerre est debout, c'est à dire: Minerve est victorieuse." Aber militas ist ein unlateinisches Wort und das S am Schlusse von militatis müsste doppelt gelesen werden. Diese Erklärung ist also unmöglich. Bliebe nicht das T am Ende übrig, so möchte man so lesen, dass Amor sagt: cessi, dea militat ista, nämlich die auf der Vorderseite dargestellte morum domina, welche den Amor gefesselt hat.

Kehren wir zu der Medaille der Lucrezia zurück. Das Täfelchen enthält deutlich auf unserm Exemplar FPHFF und quer IN (oder EN) BO. Man möchte Filippinus PHilippi Filius Florentinus (oder Fecit) IN BOnonia lesen. Allein wenn auch Filippino seine Gemälde bald Filippinus Florentinus faciebat, bald Opus Philippini Flor. Pict. bezeichnete, wenn er also auch F und Ph wechseln liess, so wäre doch hier in derselben Aufschrift Filippinus mit italienischem F, Philippi lateinisch mit Ph geschrieben, und das ist allerdings nicht wahrscheinlich.

In Filippino's Stil ist diese Medaille durchaus, und namentlich erinnert die Kehrseite an die grau in grau gemalten Zierrate auf seinen Fresken in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella in Florenz; dies bestätigt mir auch einer der ersten Kunstkenner unserer Zeit, Herr Professor Jakob Burckhardt in Basel. Und wissen wir auch nicht, dass Filippino modelliert hat, so kann man es bei einem Florentiner dieser Epoche wohl voraussetzen; selbst die ungewöhnliche Höhe des Reliefs deutet vielleicht darauf, dass

dies Werk von einem an Medaillen-Skulptur nicht gerade gewöhnten Künstler herrührt, von einem Maler.

Nicht minder erinnert das strenge ernste Profil der Jacoba Corrigia an die früheren Werke des Filippino. Ich halte diese Medaille der Jacoba für die ältere.

Wir wissen aus Lucrezia's Brief, dass die Medaille im Sommer 1503 im Modell fertig war, dass sie sich von Bembo die Umschrift erbittet. Sie kann also der Zeit nach sehr wohl eine Arbeit Filippino's sein, welcher im April 1505 starb.[1] Die Medaille ist in Bologna gemacht (IN BO), dort hielt sich Lucrezia im Januar 1502 auf der Reise nach Ferrara auf, vielleicht hat Filippino sie damals modelliert.[2] In der Gemälde-Sammlung der Akademie zu Bologna befindet sich ein Gemälde, welches OPVS PHILIPPINI FLOREN · PIC · A · S · MCCCCCI bezeichnet ist, und gleich fast allen Gemälden dieser Sammlung aus einer Bolognesischen Kirche stammt. Freilich beweist dies nicht, dass dies Bild auch in Bologna gemalt ist und dass Filippino sich damals dort aufhielt, aber dies ist doch wahrscheinlich.[3])

Nach dem 25. Januar 1505, an welchem Herkules von Ferrara starb, gelangte Alfons I. und seine Gattin Lucrezia zur Regierung, und dann wurde die Umschrift des Kopfes der Medaille im Modell geändert, so dass sie nun den Titel der regierenden Fürstin von Ferrara, Modena und Reggio enthält. Es ist immer noch möglich, dass Filippino diese Aenderung der Schrift selber machte, denn er starb erst drei Monate später, es konnte aber auch jeder geschickte Bildhauer oder Goldschmied die Aenderung der Schrift ausführen.

Herr Professor Grimm wollte, als ich die Medaille als Werk Filippino's publiziert hatte, sie dem Francia zutheilen (Künstler und Kunstwerke 1867 S. 81 und 92), allein Herr Dr. Frizzoni hat diese Ansicht (ebenda S. 215) widerlegt.

Diese Medaillen sind die einzigen beglaubigten Bildnisse Lucrezia's. Ob ein Gemälde von Tizian in der Dresdener Galerie sie mit ihrem Gatten und ältestem Sohne darstellt, ist zweifelhaft. Papst Alexanders VI. Kopf geben die schönen Schaumünzen Caradosso's; der Papst hat, namentlich im Untertheil des Gesichts, einige Aehnlichkeit mit Lucrezia. Von Caesar Borgia giebt es, soviel mir bekannt ist, kein sicheres Bildniss.

FRANCESCO DA SANGALLO.

Francesco Giamberti da San Gallo, der Sohn des berühmten Baumeisters Giuliano, lebte von 1498 bis 1570.

Seine Medaillen zeigen die nämliche heftige derbe und naturalistische Auffassung wie seine Skulpturwerke, welche durch ihre lebhaften Bewegungen allerdings grosse

---

[1]) Hebbe Filippino sepoltura a di 13. Aprile MDV, sagt Vasari (Ausgabe der Giunti, Th. II S. 496).

[2]) Sie war am 5. Januar von Rom abgereist und kam am 1. Februar in Ferrara an, die Reise dauerte also lange; Bellini monete di Ferrara S. 158 weist dies nach.

[3]) Diese Nachricht verdanke ich meinem Freunde Herrn Dr. Gustav Frizzoni.

Wirkung machen. Die Medaillen haben ein stark vorspringendes Relief, an den Bildnissen ist die Brust fast von vorn dargestellt, so dass die Profilköpfe in starker Wendung erscheinen, auch dadurch erscheinen diese Bildnisse lebendig aber zugleich roh.

Die wichtigsten seiner grossen Bildhauerwerke sind: die mit seinem Namen und dem Jahr 1560 bezeichnete Erzbildsäule des Paolo Giovio im Kreuzgang von S. Lorenzo zu Florenz (bei Litta Fasc. VI. abgebildet), das Denkmal des Bischofs Angelo Marzi-Medici in S. Annunziata, und die Gruppe auf dem Altar von Orsanmichele. Andere zu Monte Cassino und zu Loretto erwähnt Vasari im Leben des Giuliano da San Gallo und des Sansovino. Vasari spricht von Francesco mit hoher Achtung, was bei der Uebereinstimmung ihrer Richtungen natürlich ist.

1522.

1., (92 MM.)

IOANNES MEDICES DVX FORTISS · MDXXII · Brustbild im Harnisch, rechtshin. Am Abschnitt des Halses steht vertieft FRANC · SANGALLIVS · FACIEB ·

NIHIL · HOC · FORTIVS · Ein geflügelter Blitz, nach antiker Weise dargestellt.

Königliche Sammlung; Cicognara Abtheilung II Tafel 86 3.

Giovanni delle bande nere, geboren 1498, gestorben 1526, war der Vater des Grossherzogs Cosmus; San Gallo war im Jahre 1522, welches auf der Medaille genannt ist, vierundzwanzig Jahre alt, sie kann also sehr wohl damals von ihm gemacht worden sein, doch ist die nächstfolgende Jahreszahl, die sich auf seinen Medaillen findet, 1550. Möglich ist auch, dass diese Medaille vom Grossherzog Cosmus zum Andenken seines Vaters zu der Zeit bestellt worden ist, als er von San Gallo seine eigne Medaille (No. 7) machen liess — im Jahre 1570. Dann würde die die Jahrzahl 1522 sich auf eine der Kriegsthaten des Giovanni beziehen.

1550.

2., (92 MM.)

FRANCESCO DA SANGALLO SCVLTORE ET · ARCHITETTO FIOREN · Der Kopf des Künstlers linkshin, mit einer turbanartigen Mütze. Am Abschnitt der Brust steht (vertieft) FACIEBA ·

FA		A
CIE	Ein	MD
BA	Thurm	XXX
T		XX

Umher ein Kranz.

Sammlung der Uffizi zu Florenz.

Dieser Thurm sollte bei S. Croce in Florenz gebaut werden, San Gallo machte die Zeichnung, die Fundamente wurden gelegt, dann gerieth der Bau ins Stocken. Als um 1860 die neue Fassade von S. Croce gebaut wurde, mussten diese Fundamente

entfernt werden, und man fand dort einige Exemplare dieser Medaillen. Ich verdanke diese Nachricht dem verstorbenen Professor Migliarini in Florenz.

1551.

3., (72 MM.)

Dieselbe Aufschrift jedoch näher an den Kopf gestellt, welcher aber aus demselben Modell gegossen ist. Am Abschnitt der Brust steht hier FACIEB (vertieft).

O		· M ·
PV	Derselbe	· D · L
S	Thurm	I

Umher ein reiches Fruchtgehänge, das an zwei Ringen befestigt ist.

Königliche Sammlung; Friedlaender'sche Sammlung.

1550.

4., (72 MM.)



Dieselbe Vorderseite wie No. 3, ohne das eingravierte FACIEBA, aber links im Felde ist MDL eingraviert.

Herme eines Mannes, von vorn gesehen, vor ihr sitzt ein Hund (eher als ein Fuchs) linkshin, den Kopf nach oben wendend, so dass die Schnauze des Thiers die Rechte des Mannes berührt, er sieht zu dem Thiere hinab und legt den linken Arm an seinen Kopf. Zu Seiten der Herme steht D A
V B
R O

Unten ein reiches Blumengewinde, in Glieder abgetheilt.

Taverna'sche Sammlung zu Mailand.

1551.

5., (92 MM.)

Die Vorderseite von No. 2.

HELENA · MARSVPINI · CONSORTE · FIOREN · A · MDLI · Ihr Brustbild linkshin, mit einem Band um das Haar.

Königliche Sammlung; Sammlung der Uffizi. Das letztere Exemplar hat FACIEB vertieft am Abschnitt der Brust der VS.

1552.

6., (95 MM.)

PAVLVS IOVIVS COMENSIS EPISCOPVS NVCERINVS · A · D · N · S · M · D · LII · Das bärtige Brustbild linkshin mit einer pelzgefütterten Mütze und ebensolchem Gewande.

NVNC DENVO VIVES. Paus Jovius in antikem Gewande, ein grosses Buch unter dem linken Arm, fasst einen aus dem Boden emporsteigenden nackten Mann (die Vergangenheit) ihm aufhelfend an den Arm.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I Tafel LXII; Litta Fasc. 6.

Auffallend hässlich und übertrieben ist die Ausführung dieser Medaille, wie die Allegorie der Kehrseite plump ist; sie bezieht sich auf Giovio's Geschichtsschreibung. San Gallo hat auch das Grabdenkmal Giovio's, eine Erzbildsäule verfertigt, welche im Kreuzgang von S. Lorenzo in Florenz steht. Litta giebt an der bezeichneten Stelle eine gute Abbildung.

1555.

7., (90 MM.)

IO · IAC · MEDICES · MEDIOL · MARCH · MELEGNANI · DLV · Bärtiges Brustbild linkshin, im Harnisch; am Abschnitt FRANC · SANGALLIVS FACIEBAT (vertieft).

Palmbaum, an dessen Stamm ein liegender Hund gebunden ist; SENIS RECEPTIS steht zu beiden Seiten. Das Ganze umgiebt ein reiches Fruchtgehänge, dessen Bänder oben gleichsam an zwei Nägeln befestigt sind.

In der Sammlung der Uffizi.

Der Neffe des Papstes Pius IV.; sein schönes Bronze-Denkmal von Leo Leoni steht im Mailänder Dom.

1570.

8., (88 MM.)

ALEXANDER MEDICES FLORENTIAE · DVX · P · (primus). Der Kopf des Alexander mit schwachem Barte rechtshin. Darüber ein Komet.

COSMVS MEDICES ETRVRIAE MAGNVS ATQ INVICTISSIMVS DVX MDLXX · Brustbild linkshin mit einer Strahlenkrone, über dem Harnisch das goldene Vliess, vor ihm ein Scepter oder Stab. Die Brust sieht man fast von vorn. Hinter ihm im Felde eine Bienenkönigin von Bienen umgeben.

Münzkabinet der Uffizi; Litta Fasc. XVII Th. VII No. 18.

Ohne San Gallo's Namen, aber unverkennbar seine Arbeit. Er hat die Medaille in seinem letzten Lebensjahre gemacht.

BOLOGNA.

FRANCESCO FRANCIA.

Francesco Raibolini, il Francia, hat auch Medaillen gemacht.

Er war in Bologna im Jahre 1450 geboren, Vasari nennt das Jahr, und es ist gewiss, dass er vor dem Jahre 1453 geboren ward, weil er 1483 Massaro der Goldschmiedzunft war, wozu nach den Statuten ein dreissigjähriges Alter erforderlich war. Er starb nach einer handschriftlichen Bologneser Chronik am 6. Januar 1517.[1])

Es ist allbekannt, dass er ursprünglich Goldschmied war, Aurifex Bononiensis nennt er sich auf manchen seiner Gemälde. Zur Goldschmiedskunst gehörte, wie wir aus Cellini's Oreficeria wissen, auch das Stempelschneiden.

Von den Münzen und Medaillen Francia's haben wir wenige Nachrichten. Vasari erwähnt nur einzelne, Calvi in seinem Buche über Francia, und Filippo Schiassi in seinem 1839 erschienenen Werke über die Münzen von Bologna gaben wenig bestimmte Nachrichten, Cicognara noch weniger. Und da Francia keine seiner Medaillen mit seinem Namen oder seiner Chiffer bezeichnet hat (von den Münzen versteht sich dies von selbst), so müssen wir sie aus den geringen Nachrichten, aus den chronologischen Thatsachen und besonders aus ihrem Stil zu erkennen suchen, aber gerade dieses Künstlers scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit, welche jedes seiner Gemälde so leicht und so sicher kenntlich macht, lässt auch über seine Münzen und Medaillen wenig Zweifel.

---

[1]) Siehe Calvi Memorie di Francesco Raibolini, Bologna 1812, S. 6 und 41.

Im Gegensatz zu der derben, oft grossartigen, zuweilen an das Rohe streifenden Behandlung der grossen gegossenen Medaillons andrer Künstler spricht sich in Francia's Arbeiten, sowohl in den Münzen und den kleinen geprägten Medaillen, als in den grösseren Gussmedaillons, die sinnige und feine Idealität des Malers aus. Die Kompositionen der Kehrseiten, besonders der Gussmedaillons, welche bei ihrem grösseren Umfang der Entfaltung mehr Raum boten, zeigen durch ihren Reichthum und die Grazie ihrer schön geschwungenen Linien sogleich den Maler. Die Ausführung ist von vollendeter Zierlichkeit, und erinnert durch ihre bei aller Schärfe grosse Weichheit und Zartheit an die schönsten antiken Münzen, welche unzweifelhaft seine Vorbilder waren. Erschwert ward ihm die Aufgabe durch die für Münzen nöthige Flachheit des Reliefs. Das Technische der Prägung ist von vollkommener Sauberkeit; vielleicht stammt diese schöne Technik aus Mailand, wo man schon in der Münzprägung wie in aller Metall-Arbeit den anderen Städten vorangeschritten war.

Bis zu dieser Epoche waren Bildnisse auf Münzen selten; als gegen Ende des Jahrhunderts geschickte Stempelschneider auftraten, begann man auch, mit den Köpfen der römischen Münzen zu wetteifern; selbst die kleinen Dynasten setzten ihre Bildnisse auf die Münzen. Die damals grössten Silberstücke erhielten sogar von den darauf geprägten Köpfen den Namen: testone. Nur in Venedig verbot im Jahre 1473 der auf die Macht des Fürsten stets eifersüchtige Senat, den Kopf des Dogen auf die Münzen zu setzen.

Vasari sagt in Francia's Lebensbeschreibung: quello che egli si dilettò sopramodo e in che fu eccellente, fu il fare conij per medaglie. E tanto sono in pregio le impronte de' conij suoi, che chi ne ha, le stima tanto, che per danaro non sene può havere.

Zu den Münzen Johann's II. Bentivoglio, Fürsten von Bologna, welche in den Jahren 1494 bis 1506 geprägt sind, hat Francia die Stempel geschnitten, wie Vasari sagt; wir haben Goldmünzen mit dem Kopfe Johann's „che par vivo". Das Modell zu diesem Kopfe ist, wie es scheint, in einem kleinen Marmor-Relief der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo maggiore zu Bologna erhalten. Diese Prägung beruhte auf dem Münzrecht, welches Kaiser Maximilian dem Johann gegeben hatte; darauf bezieht sich die Aufschrift: MAXIMILIANI IMPERATORIS MVNVS MCCCCLXXXXIIII auf der Kehrseite einer bewunderungswürdigen kleinen Medaille mit dem Kopfe Johann's, von Francias Hand. Höheres Relief, ebenfalls sehr schön behandelt, hat der Kopf einer sehr kleinen Medaille desselben Fürsten. Litta hat in seinen Famiglie celebri italiane, in dem Hefte Bentivoglio, die meisten dieser Münzen und Medaillen abgebildet, doch geben auch gute Kupferstich-Umrisse kein genügendes Bild von dem hohen Werthe dieser Kunstwerke. Auf Tafel XXXIV sind hier einige dargestellt.

Leider sind dies die einzigen Arbeiten, welche unzweifelhaft dem Francia zugeschrieben werden können. Aber Vasari sagt: fece le medaglie d'infiniti principi i quali nel passaggio di Bologna si fermarono, ed egli faceva le medaglie ritratte in cera, e poi finite le madri de' conij le mandava loro.

Wir wollen nur einige dieser Münzen hier anführen, deren Kehrseiten durchaus an Francia's Kompositionen erinnern, wie man sie aus den älteren Stichen seines Schülers Marc Antonio Raimondi kennt. Kunstfreunde welche Gelegenheit haben, grössere Sammlungen italienischer Münzen zu sehen, mögen die Originale dort aufsuchen, sie werden sich überzeugen, dass es nicht etwa eine Hypothese ist, Francia's Geist und Hand hier zu erkennen.

Francia, so erzählt uns Vasari, hatte bei Johann Bentivoglio viel gegolten, daher habe es ihm grossen Schmerz gemacht, als dieser im Jahre 1506 von Papst Julius II. vertrieben ward, ma pure savio e costumato che egli era, attese alle opere sue. Ja er ward vom Papste wieder zum Massaro der Goldschmiede ernannt und mit der Anfertigung der neuen Münzen beauftragt. Fece le stampe che visse Papa Giulio come ne rendono chiarezza le monete che il Papa gittò nella entrata sua (beim Einzug in das eroberte Bologna) dove era da una banda ta testa naturale e da l'altra queste lettere: Bononia per Julium a tyranno liberata. Vasari beschreibt hier irrig, diese silbernen und goldenen Münzen haben nicht den Kopf des Päpstes sondern das Wappen, und auf der Kehrseite den h. Petrus mit der angegebenen Inschrift. Es giebt deren verschiedene Stempel, zum Theil sind sie aber flüchtig geschnitten und ausgeprägt, wie es die Eile erforderte, denn Johann Bentivoglio zog am 2. November 1506 aus Bologna, und Julius II. schon am 11. in die Stadt ein. Aber wirklich erzählen die Bologneser Chroniken, dass beim Einzuge 3000 Ducati (deren Typen sie richtig angeben) vom Datario des Papstes ausgeworfen worden sind.[1]) Ohne Zweifel liess Francia die Stempel von seinen Gehülfen hastig schneiden; diese Flüchtigkeit der Arbeit und der Ausprägung ist so auffallend, dass Numismatiker, welchen die historischen Umstände unbekannt waren, diese Münzen für falsch erklärt haben.

In Betreff dieser Münzen hat Cicognara einen wunderlichen Fehlgriff gemacht; er sagt, da Vasari diese Stücke, welche doch keineswegs schön seien, besonders lobend hervorhebe, so werde er wohl irren und statt dieser Münzen vielmehr die schöne Medaille Julius des II. im Sinne gehabt haben, welche die Aufschrift CONTRA STIMVLVM NE CALCITRES hat.[2])

Allein wie wäre es möglich gewesen, diese wirklich sehr schöne Medaille in so wenigen Tagen herzustellen? Das Fundament der Cicognara'schen Hypothese: Vasari lobe jene Münzen, ist falsch, er lobt sie nicht sondern erwähnt sie nur, wie seine oben angeführten Worte zeigen. Vasari hat also Recht, und Cicognara war, wie nicht selten wo es sich um Medaillen handelt, flüchtig. Leider hat sich auch dieser Irrthum weit verbreitet, und diese ihrer Schönheit wegen mit Recht berühmte Medaille — Venuti schreibt in seinem Werke über die päpstlichen Medaillen die Komposition sogar Raphael zu — gilt gewöhnlich als eine sichere Arbeit Francia's. Allein es ist nicht einmal festgestellt, welchen Sieg des Papstes sie feiert, ob sie sich auf die Besiegung des Johann Bentivoglio und die Eroberung Bologna's bezieht, Bonanni hat ihr in seinem Buche über die Päpstlichen Medaillen Th. I S. 146 eine andre Deutung gegeben, nach welcher sie in Rom entstanden wäre. Ich wage also nicht, sie unter die Medaillen Francia's, die ich unten besprechen werde, aufzunehmen.

Vasari spricht dann von anderen Münzen, welche Francia für Julius II. gemacht hat: in alcune è naturalissima la testa di Giulio. Auch dies trifft wieder zu, es giebt eine medaillenartige aber flache Münze mit ARCIS FVNDATOR und dem Kastell von Bologna, welches Bramante erbaute, nachdem Julius bei seiner zweiten Anwesenheit dort 1507 den Grundstein gelegt hatte; vor dem Kastell steht die Justitia mit Schwert und Waage, und ein Schmied schmiedet eine Sense oder Pflugschaar, wie

---

[1]) Litta Famiglie celebri, Bentivoglio.

[2]) Abgebildet bei Mieris Nederlandsche Vorsten Th. I S. 442; Trésor Méd. des Papes Tafel IV 5; Cicognara. Siehe Gaetano Giordani Almanacco di Bologna, 1841, S. 21.

es scheint, wohl als Bezeichnung der durch die Festung gesicherten friedlichen Zustände nach Vertreibung der Bentivogli. Auf einer andern flachen medaillenähnlichen Münze ist ein Hirt dargestellt mit der Umschrift TVTELA; allerdings auf Julius passend, welcher so gut verstand, die Kirche mit weltlichen Waffen zu vertheidigen.

Im Archiv des Senats von Bologna findet sich folgende Nachricht:[1])

Francesco Francia orefice nell' anno 1508 fece due conij o stampe con l'imagine del papa (Julius II.) ed insegna del comune di Bologna per la qual operazione gli furono assegnati 50 ducati d'oro, come da senatus-consulto sotto li 21. novembre dello stesso anno, con questo però che fosse obbligato di fare i conij che potessero abbisognare per detta zecca.

Dies letztere bedeutet wohl, dass er so viele Exemplare der Stempel, als durch Abnutzung und Springen nöthig würden, machen solle. Denn damals kannte man noch nicht die moderne Erfindung, den ersten Stempel erhaben zu schneiden, ihn vertieft in Eisen abzuschlagen, diese vertieften Eisenstempel zu Stahl zu härten und mit ihnen zu prägen. Man schnitt damals die Stempel vertieft und prägte damit, sprangen sie, so machte man neue.

Vasari sagt dann: durò a fare le stampe delle monete fino al tempo di Papa Leone; da Leo X. 1513 zur Regierung kam, Francia 1517 starb, können noch Bologneser Münzen dieses Papstes von Francia geschnitten sein.

Ausser den bisher besprochenen Münzen und geprägten Medaillen Francia's giebt es auch grössere gegossene Stücke, und zwar von zweierlei Art: erstens Modelle zu den Münzen, und dann wirkliche für den Guss gemachte Medaillons.

Vasari sagt an der vorn angeführten Stelle, dass Francia die Köpfe der Fürsten, deren Münzen er schneiden wollte, zuerst in Wachs modellierte, wie dies auch gewöhnlich war und noch heut gebräuchlich ist. Solche Wachsmodelle, welche immer in grösserem Format gemacht werden als die in Stahl zu schneidenden Stempel, hat er dann in Metall abgegossen, beide Seiten zusammen, wohl nur um sie für die Benutzung in einem dauerhafteren Stoff als Wachs zu besitzen; dazu genügte ein Exemplar oder einige, und daraus erklärt sich die grosse Seltenheit solcher Modell-Abgüsse. Die Königliche Sammlung besitzt das zweiseitige Modell zu dem ausserordentlich schönen Teston der Blanca Maria Sforza und ihres Gatten, des nachherigen Kaisers Max, dessen Kehrseite, eine sitzende Maria mit dem Christkinde, umgeben von Engelsköpfen, unzweifelhaft zeigt, dass diese Münze ein Werk Francia's ist. Das Modell ist in Bronze abgegossen; die Vergleichung desselben mit der danach geschnittenen Münze beweist, auch durch die Verschiedenheit der Relief-Höhe, dass der Künstler die in Wachs nach dem Leben modellierten Köpfe und den Entwurf zur Kehrseite als selbstständige Studien behandelt und beim Stempelschneiden frei kopiert hat. Ein anderes Modell, das zu dem Teston des Herkules von Ferrara, habe ich im Kaiserlichen Münzkabinet zu Wien gesehen.

Endlich hat Francia auch grosse gegossene Medaillons, selbstständige Werke, gemacht; aber mit seinem Namen bezeichnet sind sie nicht, und die einzige Nachricht welche wir darüber haben, ist, dass Calvi als eine Bolognesische Ueberlieferung anführt, die Medaille auf den Bologneser VLIXES MVSOTVS sei von seiner Hand.[2])

---

[1]) Calvi S. 58 Anm.

[2]) Abgebildet bei Mazzuchelli Th. I Tafel XVII 3; Trésor Méd. ital. Th. II Tafel 39 1.

Allein es giebt einige andre Medaillons, welche nach ihrem Stil und besonders nach den Kompositionen der Kehrseiten ihm zugeschrieben werden können. Zunächst eine von Innocenz VIII. mit drei stehenden allegorischen Figuren, welche den von Marc Anton gestochenen Zeichnungen Francia's durchaus verwandt sind. Diese Medaille ist in zwei Grössen vorhanden.[1])

Nur zweifelnd schliesse ich zwei vortreffliche Medaillons hier an, auf die päpstlichen Legaten in Bologna, Alidosi, welcher 1511 starb, und Rossi, welcher unter Leo X. Legat war. Beide fallen in Francia's letzte Lebenszeit, dem entspricht auch die ausserordentliche Schönheit und Feinheit der Arbeit, welche an den Stil seiner vollendetsten Kompositionen erinnert. Aber es mag auch einer seiner Schüler in Bologna diese Medaillons verfertigt haben.

Auf Tafel XXXIV ist auch eine kleine Auswahl geprägter Medaillen und Münzen Francia's abgebildet.

1 und 2: Medaillen Johann's II. Bentivoglio, Herrn von Bologna.

3 bis 6: Münzen Hercules des I. von Este, Herzogs von Ferrara. 3 und 4 Testone mit sieben Schlangen über einer Flamme (der Drache der Apokalyse?). 5 Simson mit dem Löwenkopf, aus welchem Bienen fliegen, de forti dulcedo, Buch der Richter Cap. 14. 6 Simson der den Löwen zerreisst.

7 und 8: Testone Alphons des I. von Este, Herzogs von Ferrara.

9: Kupfermünze des Johann Sforza, Herrn von Peraro.

10: Zecchino des Markgrafen Ludwig des II. von Saiuzzo.

11 bis 13: Bronze-Medaillon des Papstes Julius II. für Bologna.

14: Silbermünze Leo's X. für Bologna, aus seinen ersten Regierungsjahren.

J. FRIEDLAENDER.

Auf dem schönen Exemplar im Archiginnasio zu Bologna habe ich auf dem offenen Buch eingraviert gelesen:

ORPH|ANVM
ET·AD|VENAM
NO·DE|STITVIT
PVPILI|S·ET·VID
VE·FVIT|ADIVTOR

[1]) Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. I Tafel 25 2.



DIE ERGEBNISSE DER AUSGRABUNGEN ZU PERGAMON

1880—1881.

VORLÄUFIGER BERICHT

VON

A. CONZE, C. HUMANN UND R. BOHN.

I. ARBEITSBERICHT

VON CARL HUMANN.

Die pergamenischen Ausgrabungen von 1878—79[1]) hatten einen so reichen materiellen Ertrag geliefert, wenn man das Auffinden und Heimführen von Kunstwerken so nennen darf, dass es vielen Freunden unserer Museen selbstverständlich erschien, dass das bisher so dankbare Feld weiter bearbeitet werden würde. Die der Sache näher Stehenden mussten sich zwar sagen, dass fast die gesammten Funde in der Umgebung des Altarbaus gemacht worden seien und nicht jeder andere Platz gleich ergiebig sein könne, wie ja die bedeutende Ausgrabung am Augusteum so gut wie nichts, die im Gymnasium sehr wenig von Museumsstücken gespendet hatte. Einen andern festen Punkt, wo mit Sicherheit Kunstschätze zu vermuten seien, wusste man aber nicht anzugeben. Dennoch lagen triftige Gründe vor, welche zu einer Wiederaufnahme der Arbeiten antrieben.

Zunächst war es höchst wahrscheinlich, ja fast sicher, dass bis auf gewisse Entfernung vom Altare kleinere Fragmente seiner Skulpturen, besonders der Gigantomachie, verschleppt sein dürften. Wer aber die Gigantomachie zu schätzen weiss und verfolgt hat, wie oft mit Hülfe der kleinsten Bruchstücke sich Figuren und ganze Gruppen aufgebaut haben, und wie dabei ein einziges Stückchen als Schlüssel zur Erkenntniss eines Zusammenhanges von unendlichem Werte sein kann, der weiss auch, dass, um sämmtliche etwaigen Ueberbleibsel des gewaltigen Werkes zu finden und zu bergen, keine Bemühung zu gross scheinen konnte, dass es absolut geboten war, alles Zugehörige zu finden.

Ferner hatten die Ausgrabungen Fragen geschaffen und offen gelassen, auf deren Lösung die wissenschaftliche Welt ein Recht besass. Im ersten vorläufigen Bericht ist auf Seite 80—84 die Wichtigkeit der Inschriften der von uns kurz sogenannten Schlachten-Monumente dargethan. Eine fernere Ausgrabung musste Ergänzungen, konnte vielleicht Zusammenhang hinein bringen, vielleicht den ursprünglichen Standort ergeben, wenn man auch nicht daran denken durfte, noch Reste der einstigen Bronze-Gruppen zu finden.

Ferner: das älteste Burg-Heiligtum war der Tempel der Athena Polias, um welchen sich nach und nach eine Menge Denkmäler gruppiert haben mussten; auf die

[1]) Jahrbuch I, S. 127 ff.

Polias und ihr Heiligtum bezogen sich viele der gefundenen Inschriften; — wollte man je zur Erkenntniss der ganzen Burganlage kommen, so musste man vor Allem die Lage des Polias-Tempels kennen. Vermutet wurde von uns Allen, dass er auf dem Plateau mitten zwischen dem Altar und dem Augusteum gestanden haben müsse; aber dort war nur Rasen und Gestrüpp und der Tempel blieb zu suchen.

Diese Erwägungen waren es wohl zunächst, welche die königliche Regierung, von Seiner K. und K. Hoheit, dem Kronprinzen, dem Protektor der Königlichen Museen, aufs wärmste unterstüzt, bewogen, an eine neue Ausgrabung zu denken. Nachdem im Monat Mai 1880 auf Antrag der Herren Ressortminister Seine Majestät der Kaiser und König die Gnade gehabt hatte die nötigen Gelder zu bewilligen, erging von Seiner Excellenz dem Herrn Kultusminister von Puttkamer das Gesuch an den Kaiserlichen Botschafter in Konstantinopel, Herrn Grafen Hatzfeldt, einen neuen Firman erwirken zu wollen.

Dieser Firman, des Inhalts, dass dem Königlich Preussischen Museum für ein ferneres Jahr die Erlaubniss gegeben sei, auf der Burg von Pergamon nach Altertümern zu graben, wurde dem Kaiserlichen Botschafter am 31. Juli vom türkischen Unterrichts-Minister übergeben. Zwei Tage vorher war ich aus Deutschland nach Smyrna zurückgekehrt; am 6. August bereits wurde mir der neue Firman vom Kaiserlichen Konsul daselbst übergeben, und von Seiner Excellenz dem Herrn Minister von Puttkamer erhielt ich wiederum den ehrenvollen Auftrag, die technische Leitung der Arbeiten zu übernehmen, hierbei, wie früher, nach Herrn Direktor Conze's Dispositionen zu handeln, während die Mitwirkung des Herrn Regierungsbaumeisters Bohn als Architekt mir gesichert wurde.

Ich engagierte wieder dieselben bewährten Aufseher, die wir früher gehabt, Jani Laludis und Jani Samothrakis, und sandte den letzteren schon am 7. August nach Pergamon voraus, um das gesammte deponierte Werkzeug in guten Stand zu setzen, den Burgweg von den Verhauen zu befreien und Alles für den Beginn der Arbeiten vorzubereiten. Am 21. August reiste ich nach Mytilene, setzte von da nach Dikeli über und langte am 22. in Pergamon an, wo ich ein ziemlich geräumiges Haus mietete und wie früher einrichtete. Als türkischer Kommissar wurde ein gewisser Husni-Effendi ernannt, ein früherer Bürgermeister des benachbarten Ortes Tschandarlik. Als er später von Midhat-Pascha zum Polizeichef in Smyrna ernannt wurde, trat Hadji Achmed-Effendi an seine Stelle, ein verständiger bescheidener Mann, der dann bis zum Schlusse bei uns blieb.

Meine Aufgabe war, in erster Linie überall da zu suchen, wo noch etwa Teile vom Altarbau, namentlich der Gigantomachie angehörige, vermutet werden könnten, dann nach ferneren Stücken der so hochwichtigen Inschriften der Schlachten-Monumente zu graben, den Standort dieser Monumente womöglich zu finden und ganz besonders dem Tempel der Athena Polias nachzugehen.

Am 24. August stand ich, als die Sonne aufging, mit 60 Arbeitern auf dem Altarplatze und wieder, wie vor zwei Jahren, eröffnete ich im Namen unseres erhabenen Kronprinzen die Arbeit.

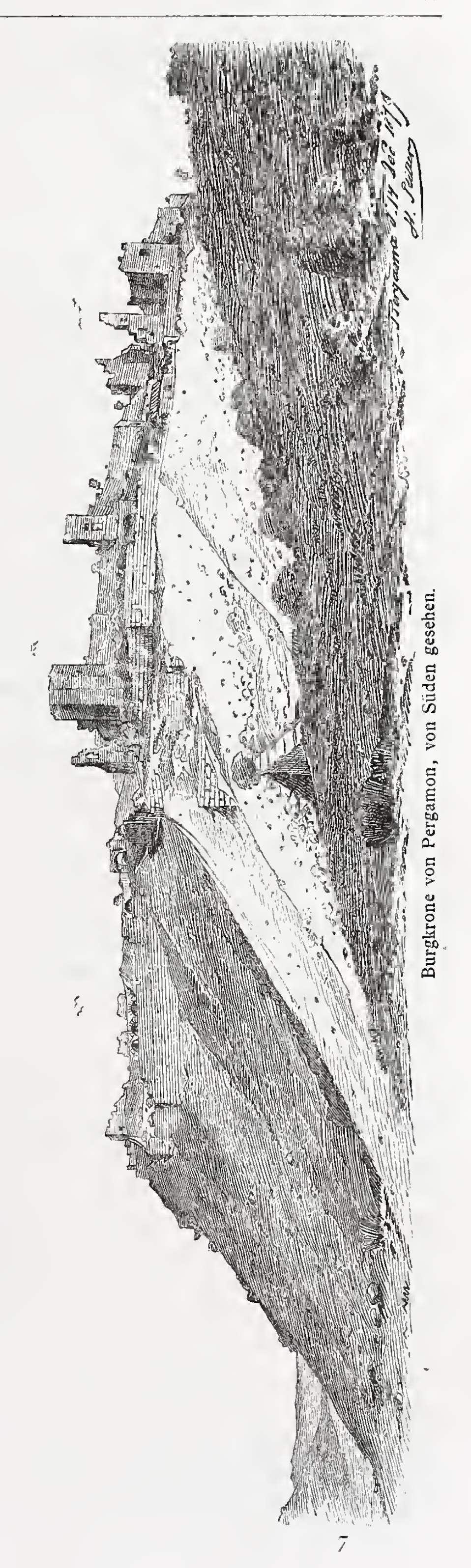
Zur Erläuterung alles dessen, was von da an gethan wurde, dient das Kärtchen auf Taf. I. Es umfasst so ziemlich die ganze eigentliche Krone der Burg, von der nördlichsten Spitze an, wo die Werkstücke des Tempels der Julia in eine Mauer verbaut sind, bis zur byzantinischen Mauer im Süden, in der wir einst den grössten Teil der Gigantomachieplatten fanden. Dieses Terrain ist etwa 75 000 Quadrat-Meter gross,

wovon nunmehr ziemlich die Hälfte ausgegraben ist. Die sich kreuzenden Linien von je 20 Metern Abstand erleichtern durch ihre Nummerierung dem Leser das Auffinden der Orte. Ein Vergleich mit der Generalkarte der Burg im ersten Berichte Taf. I gibt eine deutliche Vorstellung von dem gewaltigen Umfang der ganzen Akropolis.

Entsprechend den gegebenen Dispositionen wurden zehn Mann angestellt, um den Abbruch der byzantinischen Mauer in M. 25 und N. 25 der Karte da, wo wir in der ersten Campagne aufgehört hatten, fortzusetzen. Bald zeigte sich, dass die Mauer gegen den Felsen tot lief und in ihrem Laufe nach Norden in N. 24 und N. 23 ergab die Terrain-Durchforschung, dass sie auf dieser Strecke etwa 40 Meter weit gänzlich verschwunden war. Erst in O. 23 begann sie wieder.

Zu gleicher Zeit arbeiteten 28 Mann am Abbruch der westlich vom Altare parallel mit diesem laufenden Burg- oder Peribolus-Mauer, deren obere Partie in später Zeit auf den alten Fundamenten neu aufgeflickt erschien. In der vierten Arbeitswoche bereits, nachdem zeitweise an 50 Arbeiter auf dieser Mauer beschäftigt waren, war der Abbruch bis auf die antiken Teile, die durchschnittlich 3—4 Meter unter der Mauerkrone lagen, erledigt. Bei der Nähe des Altars war meine Erwartung hier gross gewesen, das Resultat waren indess nur etwa 40 Fragmente der Gigantomachie, darunter allerdings sehr hübsche, so ein Drachenkopf, ein halber Frauenkopf, eine Mannesbrust, verschiedene Gliedmassen, Stücke von Gewandung u. drgl. Auch ein Bauglied mit dem Gigantennamen *Οὐδαῖος* fand sich hier und einige andere Stücke zugehöriger Architektur.

Gegen Mitte September war dieses Stück Arbeit erledigt, ebenso der Abbruch der dann tot laufenden byzantinischen Mauer in N. 25. Damit war allerdings im Westen und Osten des Altars allen Erwartungen auf den Fund von Gigantomachie-Stücken ein arger Stoss versetzt.



Burgkrone von Pergamon, von Süden gesehen.

Indessen wurde in Osten die Suche mit 15 Mann noch fortgesetzt und zwar auf der in O. 23 wieder beginnenden byzantinischen Mauer, die hier bei 6 Meter Breite gleich 6 Meter verschüttete Höhe hatte, und ausserdem wurden ein paar Leute im Süden der vor zwei Jahren abgebrochenen byzantinischen Mauer in G. 27 und H. 28 angestellt, um in dem vorliegenden Schutte die beim Bau der Mauer etwa abgesprengten oder beim beginnenden Ruin der Mauer dorthin geratenen Skulpturbruchstücke aufzufinden.

Ausser diesen um den Altar sich gruppierenden Arbeiten war vom 24. August ab auch ein anderes ganz neues Feld in Angriff genommen, wo die nächste Absicht auf die Auffindung weiterer Inschriften der Schlachten-Monumente gerichtet war, zugleich aber auch der Gedanke uns beschäftigte, dem Standort derselben und dem des Athenatempels auf die Spur zu kommen.

Es handelte sich um den südlichen Teil der obersten von der Türkenmauer umschlossenen Burgkrone, der zwischen dem Altarbau und dem Augusteum liegt. An der ganzen Südseite war die Türkenmauer, mit Ausnahme weniger Stellen, an 10—15 Fuss hoch erhalten, der polygone Eckturm in H. 20, ein anderer Turm in K. 19 und die das Thor flankierenden Türme in N. 18 und O. 18 sogar an 60 Fuss hoch. Der auf voriger Seite beigefügte Holzschnitt zeigt die landschaftliche Ansicht, südlich vom Altarplatze her aufgenommen. Vor der Türkenmauer erscheint die Masse des Altarfundamentes; durch die über die Höhe fliegenden zwei Vögel ist der Platz des Augusteums, durch drei Vögel der des oberen Burgthors bezeichnet, während zwischen diesen beiden Punkten, da wo ein Vogel fliegt, der Athenatempel aufgefunden wurde. Weiss gehalten sind die Schuttmassen der ersten Ausgrabungscampagne.

Zunächst wurde damit begonnen, die Mauern abzutragen, da sie viele Marmorplatten enthielten, die auf Inschriften schliessen liessen. Zwölf Mann begannen mit dem Abbruch des polygonen Eckturms und als sich die Arbeiter im Laufe der zweiten Woche vermehrten, wurde auch der mittlere Teil der Mauer in Angriff genommen. Soweit der Bauschutt auf das obere Plateau fiel, wurde er gleich den West-Abhang hinunter gekarrt. Da wir den ganzen September hindurch durchschnittlich 80 Mann hatten, westlich des Altars aber Kräfte frei wurden, so konnte ich mich bereits im Laufe des September auch an die Erdarbeiten innerhalb der Türkenmauer machen.

Das Feld unmittelbar nördlich dieser Mauer, in durchschnittlich 290 Meter Seehöhe, war ziemlich eben, mit geringen Undulationen; einige byzantinische und noch spätere Trümmer von anscheinend kleinen Bauten ragten hier und da, das Gestrüpp und den Rasen durchbrechend, hervor. Nach Westen stand am oberen Rande des Abhanges in der Region H. 16, 17, 18, 19 auf antiken Fundamenten eine ziemlich hohe Türkenmauer, die Aussicht versperrend, nach Norden und nach Osten stieg das Terrain leise an, so zwar, dass, während wir an der Stelle, wo der Athenatempel nachgewiesen wurde, nur durchschnittlich 1½ Meter Abtrag hatten, dieser an der Nord-Ost-Ecke, wo, wie sich ergab, die beiden Seiten einer Halle zusammentrafen, bei gleichem Niveau der Oberfläche an 6 Meter betrug. Die ganze ungeheure Schuttmasse, welche so den grossen oberen Platz, den Bezirk des Athenatempels, den jetzt das Kärtchen von zwei Seiten von der Halle eingeschlossen zeigt, bedeckte, muss von dem verhältnissmässig wenig höheren Burgteile herunter getrieben sein. Aber auch dort liegt noch Schutt auf den alten Bauten und wieder frägt man sich staunend, woher kommen auf dieser höchsten Burgkrone, die nur geringe Stellen des nackten

Felsens aufweist, solche im Laufe der Jahrhunderte angesammelte Massen von Humus, Schotter und grossen und kleinen Bausteinen. Mancherlei fortgesetzte Bebauung muss dazu beigetragen haben.

Von antiken Mauern stand in I. 15 und K. 15 Einiges aufrecht, das wie die drei Seiten eines Gemaches aussah; dasselbe war der Fall in N. 16 und ferner war der das türkische Burgthor östlich flankierende Turm im unteren Teile sichtlich antik. Erwähnen wir noch die in L. 15 liegende ziemlich tiefe Cisterne, auf derem Grunde ein Quell mit unbekanntem Abfluss entspringt, so haben wir alle antiken Reste aufgezählt, die bei den zu beginnenden Erdarbeiten uns hätten leiten können. Es war eben so gut wie gar kein Anhalt da, und daher wurden zunächst einige Tastungen ausgeführt. Das Resultat war in allgemeinen Zügen, dass sich nördlich von dem polygonen Eckturm in H. 19 bei einem Meter Abtrag der Fels fand, dass östlich davon in K. 19 nur etwas über einen Meter Schutt lag, darunter der gewachsene Boden. In I. 18 stiess ich auf den marmornen Fussboden einer byzantinischen Kirche mit vielen Gräbern, nach Norden zu aber wurde überall mindestens 2—3 Meter Schutt konstatiert, ohne dass der alte Boden erreicht wurde; in L. 18 hingegen fand sich in geringer Tiefe ein wohlerhaltener, mit gewöhnlichen Steinplatten gut belegter Fussboden, ähnlich dem Fussboden in dem Hofe des Augusteums, womit der erste fest zu verfolgende Anhalt gegeben war. Bald indess zeigte sich, dass nach Osten zu der Plattenbelag vor einer niedrigen Mauer aufhörte. Von dieser Mauer ergab sich erst viel später, dass sie die Fundamentierungsmauer der Stufen der Ost-Stoa war; noch weiter nach Osten fand sich auf 6 Meter Breite nur natürlicher Fels, und dann in M. 17 eine andere mit der ersten parallele Fundierung, die indess in ihrer Verlängerung nach Nord-Westen genau in das oben erwähnte, aus dem Schutte hervorragende antike Mauerstück in K. 15 hineinfiel, so dass sich sofort die Vermutung aufdrängte, diese Mauer würde aus K. 15 bis in M. 18 durchsetzen und ein grösseres Ganzes abschliessen.

Das Verfolgen des Platten-Fussbodens nach Norden ging sehr langsam, weil der Schutt sich mehrte und die Entfernung bis an den West-Abhang, wohin er zu karren war, an 70 Meter betrug. Ich beschloss deshalb, noch an einem andern Punkte den Angriff zu beginnen und eröffnete einen Graben in H. 17, den ich bis nach L. 16 durchführte. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass, wie sich später zeigte, dieser Graben gerade über und vor den Stufen der Nord-Stoa lief. Ich legte den Graben gleich zu 6 Meter Breite an, damit die kommenden und gehenden Schiebkarren sich nicht behinderten, und liess zuerst nur den obersten Meter Schutt abkarren, dann eine zweite Lage von etwa einem Meter Tiefe. Nach meiner Erfahrung sichert ein solches „Abrasieren" des Terrains mehr vor etwaiger Beschädigung antiker Mauerreste, als das Arbeiten an einer hohen senkrechten Schuttwand, wo es den Arbeitern nur zu leicht widerfährt, dass sie einen Mauerstein *in situ*, da er ihnen zuerst seitlich erscheint, herausbrechen. Auch ist bei der Vernunftlosigkeit und Tollkühnheit der meisten Arbeiter, gegen die man immer zu kämpfen hat, die Gefahr für ihr eigenes Leben bei solchem Vorgehen geringer.

Am 30. September fand sich nun in der nord-östlichen Ecke von I. 17 ein in die Tiefe gehender Marmorblock; bei seiner Hebung zeigte sich, dass er auf einer fest an ihrem ursprünglichen Platze liegenden Marmorstufe gelegen hatte; unter dieser fand sich eine andere Marmorstufe und davor Platten-Fussboden in gleichem Niveau mit dem in L. 18 gefundenen. Auf dem Fussboden aber lagen in geringer Entfernung

von einander drei Marmorplatten, auf denen in flachem Relief Waffenstücke dargestellt waren; zwei andere Platten waren in die unmittelbar auf den alten Plattenbelag gesetzten Fundamente einer byzantinischen Anlage, die wahrscheinlich zu der oben genannten Kirche gehört hatte, verbaut. Zwischen den Reliefplatten lagen zerbrochene jonische Säulen, die jedoch am unteren Ende nach zwei Seiten einen der Höhe der Platten entsprechenden Ansatz hatten; ja auf die eine Säule reichte sogar die Spitze des Ochsenhornes eines im Relief dargestellten Feldzeichens herüber, so dass sich hier mit voller Sicherheit der direkte Anschluss ergab. Unterlags- und Deckplatten des Reliefs, wie sie an der Säule vorgearbeitet waren, fanden sich ebenfalls sofort hinzu, und somit war es unverkennbar, dass diese Marmorplatten mit ihren Waffenreliefs als Brüstungen zwischen je zwei Säulen gestanden hatten. Eine jede Brüstung war 2,06 Meter lang, 0,84 hoch und bestand bald aus zwei, bald aus drei Reliefstücken. Auf die Nachricht hin schrieb Herr Conze sofort, dass sich die Anlage einer Halle ergeben würde, und als Herr Bohn später kam, war er so glücklich, die ganze Architektur einer zweigeschossigen Stoa aus den Trümmern rekonstruieren zu können.

So war doch der September nicht abgelaufen ohne uns die ersten Anzeichen eines neuen monumentalen Werkes in die Hände zu geben. Auch sonst hatte er noch Manches gebracht. Eine andere Reliefplatte mit Waffen und mehrere grössere Fragmente von solchen wurden in L. 18 gefunden, ebendaselbst mehrere Stücke eines sehr hübschen Blumenfrieses, nach dem am obern Rande erhaltenen Inschriftreste aus der ersten Kaiserzeit stammend. In der byzantinischen Mauer fand sich der heftig bewegte Torso eines kämpfenden Giganten und mehrere andere Fragmente der Gigantomachie, dann ein zierliches Relief eines geflügelten bärtigen Gottes, ausserdem verschiedene Kleinigkeiten und das Inschrifteninventar wies bereits 38 Nummern auf, darunter nicht unwichtige Stücke. Ihrer zwölf, vielleicht noch mehr, gehörten zu den Schlachten-Monumenten; die Hälfte davon war beim Abbruch der türkischen Burgmauer gefunden, der auf der westlichen Hälfte, also in H. 20, I. 20 und K. 19 nunmehr bis zum Niveau des grossen Platzes vorgeschritten war.

Den Oktober, November und die erste Hälfte des Dezember hindurch hatten wir durchschnittlich 90 Arbeiter und während davon 15—20 den Abbruch der byzantinischen Mauer und die Suche südlich des Altarterrains fortsetzten, andere 15 am Abbruch der oberen Türkenmauer in 19, 20 H. I. K. L. weiter arbeiteten, konnte die Hauptkraft auf die Erdarbeiten verwandt werden, nachdem die letzten September-Tage uns bei denselben ein bestimmtes Ziel gewiesen hatten. Schienen doch Schlachten-Inschriften und Waffenreliefs in einem Zusammenhange zu stehen, verriet doch der Platten-Fussboden, der an zwei verschiedenen Orten im selben Niveau lag, einen zusammenhängenden Hof, und liefen die Treppenstufen in I. 17 rechtwinklig gegen die Fundamentmauern in L. 17. Es waren keine schüchternen Versuchsarbeiten mehr, sondern mit voller Kraft ging es der Aufklärung eines grosses Zusammenhanges entgegen.

Der grosse über die Stufen der Nord-Stoa laufende Graben wurde allmälig bis auf den Platten-Fussboden vertieft; an der Ost-Halle rückten wir nach Norden vor; ehe der Oktober zu Ende ging, waren die Gräben vereinigt und damit die im rechten Winkel auf einander treffenden Hallenstufen klar gelegt.

Noch 9, also im Ganzen 16 Platten der Waffenreliefs fanden sich hier, ferner ein grosses unversehrt erhaltenes Kelch-Kapitäl, dem später noch ein zweites folgte,

mehrere wichtige Inschriften (am 30. Oktober kopierte ich die fünfundfünfzigste) und noch Fragmente verschiedener Skulpturen wurden im Oktober gefunden. Die Erdarbeiten schritten in der ganzen Breite des Platzes nach Süden vor; und Ende des Monats war die grössere, die nördliche Hälfte erledigt. Ein byzantinischer Kirchen-Fussboden blieb liegen, die ihn umgebenden, ziemlich liederlich aufgeführten Fundamentmauern wurden indess abgebrochen; in ihnen sassen die meisten Inschriftsteine, darunter auch die grosse runde Basis eines Standbildes, welches Attalos II. seiner Mutter Apollonis errichtet hatte. Der Platten-Fussboden, der sich jetzt der ganzen Länge nach vor den Stufen hinlaufend erstreckte, zeigte sich nur auf durchschnittlich 6 Meter Breite erhalten; nach der Mitte des Platzes zu war er bis auf wenige Platten aufgerissen. Hatten vielleicht die Trümmer der stürzenden Stoa ihn soweit stürzend bedeckt und geschützt?

Um weiter nach Norden zu einige Klarheit zu erhalten, wurde in I. 17 ein 5 Meter breiter Quergraben gezogen; er legte den als Fussboden geglätteten Fels frei, der etwa 0,80 Meter höher lag, als der Boden des Hofes. Dann stiessen wir auf eine Mauerecke, die rechts, also östlich, den einige Meter hoch ragenden Felsen umschloss; zur Linken, westlich, entwickelte sich ein Gemach, dessen Fussboden, ebenfalls geebneter Fels, wiederum um eine Stufe höher lag. Seine Thür, in der die alte Marmorschwelle, deutlich den stärkeren Gebrauch des einen Thürflügels zeigend, sowie ein Stück des Gewändes noch vorhanden waren, öffnete sich nach Westen; es ist auf dem Plane das Gemach in Region 16, zwischen H. und I; die erwähnte Mauerecke aber war die Rückwand der Stoa. Wir deckten sie später in ihrer ganzen Länge auf und es zeigte sich, dass sie den hinter ihr höher anstehenden Fels verkleidete.

Hier wurden uns auch ansehnliche statuarische Funde zu Teil. Mitten im Schutte, der das Gemach etwa 3 Meter hoch füllte, fand sich am 20. Oktober eine bekleidete weibliche Statue von üppiger Fülle der Gestalt und feierlicher Haltung, leider ohne Kopf und Arme. Vierzehn Tage später kam ebenda auf dem Boden liegend eine Athena-Statue von sehr sorgfältiger Durchführung und bis auf den Kopf und die Arme von guter Erhaltung zum Vorschein; neben ihr lag der linke Arm und einige Fragmente des Halses. Ueber und neben den Statuen fanden sich noch eine Menge kleiner Mosaikstückchen im Schutte, teils Blumen-, teils architektonische Zierrate darstellend, auch bemalter Verputz lag umher.

Beide Statuen etwas über lebensgross, fesselten, nachdem ich sie neben einander auf die Hallen-Stufen gestellt hatte, Jedermanns Blicke.

In dem langen Graben vor den Stufen der Nord-Stoa hatte ich also die Reihe der Waffenreliefs gefunden, auf den ersten Vorstoss nach Norden waren die beiden Statuen hervorgekommen. Zu welchen Hoffnungen berechtigte da nicht die Schuttmasse, die den Hof noch 1½—3 Meter hoch bedeckte, und die weit grössere, welche 4—6 Meter hoch bei 40 Meter Länge und unbekannter Tiefe nach Norden zu anstand. Was mochte da noch geborgen sein? An der Stelle der letzteren zeigt heute das Kärtchen die Nordhalle in ihrer ganzen Längsausdehnung und Tiefe, 72 Meter lang, mit den Stufen 12 Meter breit und etwa drei Stufen, 0,70 Meter, höher liegend, als der Hof. Die Rückwand der Halle bildet eine hohe Mauer, die, wie schon gesagt, den Fels hinter ihr verkleidet und von der Nord-Ost-Ecke bis zu dem Gemach reicht, in welchem die zwei Statuen sich fanden. Oben auf dem hinter der Halle sich erhebenden Felsboden gewahrt man noch vier ungleich abgeteilte Räume. Die Mauer, welche

diese vier Räume nach Norden und Osten abschliesst, hatte, wie ich schon zu Anfang sagte, stets aus dem Schutte hervorgeragt.

Die schmale Ost-Stoa war am 12. November bis dahin klar gelegt, wo sie in die Nord-Stoa übergeht; hier fand sich noch ein Waffenrelief und eine Ecksäule, letztere dadurch wichtig, dass ihre rechtwinklig zu einander stehenden Ansätze den Beweis lieferten, dass die Waffenreliefs einst beide Hallen, die im Osten und die im Norden, zierten; eine andere, die achzehnte Waffenreliefplatte, fand sich gleichzeitig im türkischen Eckturme, in H. 20, als Mauerstein verwandt.

Auch ein riesiger, behelmter, leider stark geschundener Athenakopf kam mitten auf dem Hofe zum Vorschein, aus dem Schutte aber, der die Nord-Halle deckte, schälten wir eine Anzahl kaum halb-lebensgrosser Torsen heraus, sowie Arme und Beine ähnlicher Proportion. Einen sehr schönen kämpfenden unbärtigen Herkules konnte ich hieraus an Ort und Stelle fast ganz zusammen setzen, desgleichen einen sehr muskulösen schmächtigen Mann, der in höchster Anstrengung mit einem Beine hoch auftritt und vorgebeugten Leibes die Arme vorstreckt; ferner gehörte dazu ein auf dem Felsen ruhend gelagerter Mann und vielleicht eine bekleidete an einem Pfeiler gelehnte Frau. Dieses Alles und weitere Bruchstücke entwickeln sich hoffentlich noch in der Werkstatt des Berliner Museums zu einem verständlichen Zusammenhang. Wie hätte ich bei diesen Funden nicht an die von Brunn als Teile des attalischen Weihgeschenks in Athen wiedererkannten Statuen ähnlicher Proportion denken können und an die hohe Wichtigkeit solcher Stücke für die Geschichte der Plastik!

Noch mehr! Hoch oben auf dem Schutte, nahe der Nord-Ost-Ecke, kaum mit Erde bedeckt, lag eine Riesen-Statue der Athena, 2,60 Meter hoch. Ihr Kopf, der mit dem Halse eingesetzt gewesen war, fehlte, wenn nicht der vorhin erwähnte grosse behelmte Kopf zu ihr gehört, wie vielleicht auch mehrere unweit gefundene mächtige Stücke von Ober- und Unterarmen. Als der Kaiserliche Gesandte in Athen, Herr von Radowitz, der warme Freund unserer Arbeiten, eines Tages so gütig war, die Photographie der im vorigen Jahre in Athen gefundenen kleinen Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias zu senden, zeigte es sich, dass unsere Kolossal-Statue ebenfalls auf jenes berühmte Original zurückgeht.

Die Statue hatte vor dem grossen, hoch auf dem Felsen gelegenen Gemach (K. 15) gelegen. Herr Bohn fand später beim Reinigen mitten vor dessen Rückwand das Fundament eines Standbildes (A), erkannte auch in einer dicken, mit kleinen Gewandfiguren in Relief versehenen, stark beschädigten Platte die unmittelbare Unterlage der Statue und wies somit dieser Athena ihren ursprünglichen Aufstellungsplatz an. Aus dem Schutte kam noch der nackte herrliche von Gewand umflatterte Fuss einer Göttin, etwa einer Nike, zum Vorschein, auch der stark bewegte, nicht minder schöne Oberleib einer Göttin, und die eine Hälfte einer Frauen-Statue, deren andere Hälfte mitten auf dem Hieron dazu gefunden wurde. Dann aber ergab die Schuttmasse hier über der Nord-Halle wider Erwarten Nichts mehr.

Bis Ende Dezember waren die beiden Hallen und der ganze von ihnen eingefasste Platz vom Schutte gereinigt, die gefundenen Inschriften liefen schon bis No. 70, in der Türkenmauer wurden noch wertvolle Fragmente, zumal von Köpfen der Gigantomachie gefunden, die also ausnahmsweise nach aufwärts verschleppt worden waren; andere fanden sich jetzt in der byzantinischen Mauer in O. 22, wo sich auch ein Reliefstück, wahrscheinlich dem kleinen Altarfriese angehörend, fand,

das Vorderteil eines Pferdes darstellend, darüber noch die Streitaxt des Reiters oder der Reiterin. Gigantomachie - Fragmente kamen um diese Zeit auch noch in H. 28, südlich der abgebrochenen byzantinischen Mauer zum Vorschein.

Wenig genug war es immerhin, was uns noch von der Fülle von Statuen jeder Art in die Hände fiel, von denen nur noch die aufgefundenen Postamente Zeugniss ablegten. Soweit sie von Metall gewesen, war ihr Verschwinden ja erklärlich; von ihnen fanden wir nicht mehr als einige Bronzefinger und kleine Stücke von Gewandung. Sonst wurden an Metall nur einige hundert Kupfer-Münzen gefunden. Wohin waren aber alle Marmor-Statuen gekommen? Ehe ich den Schutt am Westabhange hinunter stürzte, hatte ich einen grossen Theil dieses Abhanges vorher gereinigt, aber auch da nichts etwa hinab Gefallenes gefunden. Und doch mussten wir das Gefundene immer noch dankbar begrüssen; denn, während es z. B. Herrn Bohn später kaum gelang, die Elemente eines zweisäuligen Systems der Halle vollständig zusammen zu bringen, ja während sich von den etwa 40 jonischen Kapitälen der Stoa nicht eins fand, ist uns dennoch von den dünnen und also verhältnissmässig leicht zu zerschlagenden Waffenreliefs etwa ein Fünftel, in einer Länge von über 20 Meter erhalten geblieben. Auch die Architektur einiger allerliebster Nischen-Monumente hat sich trotz ihrer Zartheit so weit erhalten, dass ihre Rekonstruktion möglich sein wird.

Das Wetter hatte uns bis zum Jahresschluss im Ganzen begünstigt, wir hatten nur zwei bis drei Regentage gehabt und in der zweiten Dezemberwoche eine plötzlich eintretende heftige Kälte, bei der das Thermometer unter Null sank. Sie wich aber gleich darauf wieder milderer Witterung, die bis in den Januar hinein dauerte. Schlimmer war, dass in diesem Herbst das Wechselfieber wieder epidemisch auftrat und uns Alle mehr oder minder heftig mitnahm. Kam es doch einmal vor, dass ich und beide Arbeitsaufseher auf der Burg vom Fieber geschüttelt wurden.

In den letzten Dezemberwochen wurden die Arbeiter auf 34 beschränkt, ich ging zum Weihnachtsfeste nach Smyrna, wo dann auch Herr Bohn aus Berlin, willkommen zur Mitarbeit, eintraf. Am 31. Dezember reiste er nach Pergamon, wohin ich ihm bald wieder folgte.

Der Januar war den Arbeiten nicht günstig. Der 6., 7. und 8. waren die griechischen Weihnachtstage und brachten Regen dazu; eben so wenig konnte am 12., 13. und 14. des Regens wegen gearbeitet werden, am 15. und 17. nur theilweise; der 18. und 19. waren wiederum griechische Feiertage, am 20. machte der Sturm die Arbeit unmöglich, am 21. Sturm und Regen, und am 24., 27., 28., 29. und 31. Schnee und Regen. Rechnet man noch die selbstverständlich ausfallenden Sonntage ab, so blieb wenig wirkliche Arbeitszeit und es wurde nicht viel gefördert, trotzdem wir von der zweiten Januarwoche ab wieder über 70 Arbeiter verfügten. Wir waren denn auch nur an zwei Stellen thätig, um nicht bei der Unregelmässigkeit, welche die Witterungsverhältnisse mit sich brachten, auch noch die Kräfte zu zersplittern.

Einerseits wurde am Westende der Nord-Halle nach Norden zu in Region G. und H. 15 und 16 vorgegangen, bis wir auf die Süd-Ost-Ecke des Unterbaues vom Augusteum-Peribolos stiessen. Es wurde zunächst das verschiedenartigste mittelalterliche Gemäuer gefunden, und erst nach dessen Forträumung kamen wir auf die antiken Fundamente einer umfangreichen Wohnungs-Anlage, welche die Karte zwischen der Nord-Halle und dem Augusteum zeigt. Vorher sei aber noch erwähnt, dass die Nord-Stoa bis an den westlichen Burgabhang verfolgt wurde, ein an sich wahr-

scheinlicher Durchgang hier durch die Stoa nach Norden zu konnte aber nicht erwiesen werden.

Die oben erwähnte Wohnungs-Anlage zeigt zunächst ein grosses Gemach in Region 16, etwas in Region 15 übergehend und in G. und H. liegend, von über 9 Meter Tiefe und fast 12 Meter Breite. Sein Fussboden lag fast einen halben Meter höher als der der Stoa; eine grosse Thür, deren Marmorschwelle noch liegt, öffnet sich nach Süden, während das Gemach nach den andern drei Himmelsgegenden keinen Zugang gehabt zu haben scheint, wenigstens steht die Mauer ringsum lückenlos mindestens einen Meter hoch. Unmittelbar östlich hieran schliesst sich eine Art Vestibul, durch zwei fächerartig stehende Mauern in drei Kompartimente getheilt, deren mittleres gepflastert ist und nach Süden zu stark abfällt bis zu einer Oeffnung, Thür oder Fenster, die in den kleinen Raum schaut, der hinter dem Zimmer liegt, in dem die beiden Statuen gefunden wurden. Drei ziemlich rohe Trachyt-Säulen, die wahrscheinlich einst mit Stuck bekleidet waren, stehen in diesem Vestibul, etwas über 1,30 Meter hoch erhalten, noch am Platze. Bei diesen Säulen liegt der Fussboden 2 Meter höher als der der Stoa, und im gleichen Niveau liegen die beiden kleinen Zimmer, die sich hier nördlich anschliessen. Nach Osten führte wahrscheinlich eine Treppe in einen grösseren Raum dort, der wieder um 2 Meter höher liegt, und aus diesem eine Thür in das in gleicher Höhe liegende dritte Zimmer im Nord-Osten. Oestlich und nördlich von dieser Wohnung wurde zwar noch gegraben, aber nur Mauerwerk ohne Zusammenhang gefunden. Der gewachsene Boden liegt hier wiederum bedeutend höher und auf ihm blieb in Region H. und I. 2—3 Meter Schutt, der sich in dem in K. hineingezogenen Graben auf einen halben Meter verringert zeigte.

Einige kleine Versuchsgrabungen in dieser Gegend übergehe ich, da sie ohne Resultat blieben, übergehe auch eine zur Ergänzung der früheren Aufnahmen des Herrn Stiller vorgenommene Untersuchung am Peribolos des Augusteums.

Ein einziger kostbarer Skulpturfund wurde bei all diesen Arbeiten in dem Wohngebäude und zwar südlich des sogenannten Vestibüls gemacht, ein trefflich erhaltener Frauenkopf. Es ist strengeren Stils, als die Mehrzahl der pergamenischen Bildwerke.

Das zweite Arbeitsfeld im Januar war das Südende der Ost-Stoa. Schon beim Abbruch der Türkenmauer hatte sich (in M. 18) ein mächtiger Bogen von 4,20 Meter Spannungsweite gefunden. Die Arbeiten hier zeigten uns bald, dass der Bogen den nach aussen geöffneten Zugang zu einem einst ganz überwölbt gewesenen Gemach gebildet hatte, das wir voll Schutt fanden; sein Fussboden ergab sich als 6 Meter unter dem hallenumgebenen Hofe liegend. Oestlich von diesem Gemach entwickelte sich, von türkischem Bauschutt hoch bedeckt, ein anderes grösseres, mit einer Thür nach Norden zu; seine Umfassungsmauern standen ringsum 1—2 Meter hoch, der Fussboden lag aber nur wenig unter dem des Hofes.

Nördlich und östlich von diesem Gemach, also in M. 17 und 18 und in N. 18 fand sich wiederum Plattenbelag, der indessen mit Ausschluss eines kleinen Podestes vor der Thüre des Gemaches, nicht wie sonst horizontal lag, sondern sich nach Süd-Osten, offenbar einst einen Aufgang bildend, stark senkte.

Bis in die letzte Zeit war hier der Zugang zur obersten Burg durch ein türkisches Thor, das von Innen und Aussen von hohen Türmen flankiert war, gewesen. Ich habe sie auf dem Kärtchen, um es nicht zu überladen, nicht angegeben. Diese türkischen Türme, die einst eine bedeutende Höhe gehabt haben müssen, waren

indessen zum Teil eingestürzt und hatten so zur Aufhäufung einer grossen Schuttmasse beigetragen, deren Beseitigung, sowie das nicht ganz gefahrlose Abtragen der noch stehenden baufälligen Reste der Türme wir nicht scheuen durften, da wir erwarten konnten tiefer unten den antiken Thoreingang zu finden, also einen wesentlichen Punkt im Bilde der Akropolis der Attaliden aufzuklären.

Der Februar war durchschnittlich klar und kalt; nur an vier Tagen wurde die Arbeit durch Regen oder Sturm theilweise unterbrochen. Die Zahl der Arbeiter wechselte von 70—120 Mann. Sie waren zunächst an den beiden letztgenannten Arbeitsstellen thätig. Gefunden wurde im Februar ein kleines sehr hübsches Athena-Relief, Inschriften bis No. 83, wieder kleinere Stücke der Gigantomachie im Thorschutt, ebendaselbst ein Relief mit Weintrauben, ein grösseres Stück Fries mit Adler und Eule, also den Abzeichen des Zeus und der Athena, und Blumen-Guirlanden, und als besonders merkwürdig ebenfalls am Thore eine Reliefplatte von 0,88 Meter Höhe und 0,72 Meter Breite, Zeus im Kampfe mit Giganten darstellend, gleich neben ihm noch die linke Seite der Athena mit der Aegis am Arm sichtbar; mehrere Fragmente, besonders der Kopf der Athena fanden sich ergänzend hinzu. Offenbar hatten wir eine freie Nachahmung der grossen Gigantomachie in verkleinertem Masstabe vor uns. Unsere Hoffnung, davon noch erheblich mehr zu finden, hat sich leider nicht erfüllt und auch, wo diese kleine Gigantomachie ursprünglich angebracht war, ist ein Rätsel geblieben.

Hocherfreuliches brachte uns aber der Februar in anderer Weise. Herrn Bohns Aufgabe, die Architektur durch Vermessen, Aufnehmen und Kombinieren zu bearbeiten, erforderte namentlich auch äusserst genaues Untersuchen des Bodens. Nachdem zuerst nur der Hauptschutt entfernt worden war, wurde ein sorgfältiges Putzen von auserlesenen Arbeitern unter steter persönlicher Aufsicht vollzogen. Schon war es Herrn Bohn gelungen, in der Nordhalle die Standplatten der inneren Säulen zu erkennen, versprengte Stufen nach Massgabe der Dübellöcher wieder an ihren ursprünglichen Platz zu legen, auf der obersten Stufe die für die vordere Säulenstellung leicht vorgerissenen Kreise zu finden, und nach und nach ziemlich den ganzen Aufbau der Halle zu rekonstruieren. Spuren der Postamente, welche unmittelbar vor den Stufen der Halle gestanden hatten, kamen zum Vorschein, und wurden von Herrn Bohn in Anbetracht ihrer starken Längsausdehnung mit den sogenannten Schlachten-Monumenten in Verbindung gebracht. Als das sorgfältige Putzen auch nach Süden des Platzes hin ausgedehnt wurde, war Herr Bohn endlich so glücklich, wie er selbst weiterhin es genauer darlegt, das Fundament und von da aus weiter beobachtend und schliessend die hauptsächlichen Werkstücke des Athenatempels wiederzuerkennen.

Damit hatte eine wichtige Aufgabe dieser Campagne ihre Lösung gefunden; das Gelingen erregte in Berlin grosse Freude. Doch drang man dort wiederholt darauf, als die Hauptsache die gänzliche Durchforschung der Umgebung des Altarbaus nach Skulpturresten nicht zu lange zurückzusetzen und demgemäss wurden im Februar wieder 10 Mann auf die byzantinische Mauer und 10 Mann auf die grosse westliche Terrasse unterhalb des Altarplatzes in E. 24 gestellt. Ehe ich jedoch zu den erfreulichen Ergebnissen dieser Arbeiten übergehe, für welche wir die ganzen Sommermonate hindurch bis zum Ablaufe des Firmans die Hauptarbeitskraft vereinigten, will ich erst noch das Wenige, was über die Arbeiten oben am Athenaheiligtum zu sagen bleibt, erledigen.

Im Februar konzentrierte sich die Hauptarbeit dort am Thore, wo der Abtrag der türkischen Bauten und des Schuttes, zumal bei der grossen Entfernung von der Abschüttungsstelle, viel Zeit und Kraft in Anspruch nahm. Es wurde fast Mitte März, bis der antike innere Thorhof, dann aber auch ganz frei da lag. Nunmehr zeigte es sich, dass das türkische Thor, selbst wieder tief verschüttet, sich genau auf der Stelle des antiken Thores gehalten hatte; aber zwischen der antiken und der späteren Thorschwelle hatte etwa ein Meter Schutt gelegen.

Von der antiken Thorschwelle an sah man jetzt das Pflaster, fast intakt erhalten, langsam nach Norden und Westen bis zur Osthalle steigend, und zwar so, dass die Steigung von der Thorschwelle bis zum Ueber- oder Durchgang auf den Tempelhof etwas über 3 Meter beträgt. Nach Osten schloss eine 2,11 Meter dicke Mauer den inneren Thorplatz ab; sie ist noch bis in N. 16 hinein in 2—2,50 Meter Höhe erhalten. Hier wendet sie nach Westen und soweit man ihre Fundamentspuren auf dem Felsen verfolgen kann, scheint es, dass sie den Thorhof auch nach Norden abschloss. Nach Osten zu zeigt diese Mauer zwei Thüröffnungen, deren eine grössere in N. 17 dem allgemeinen Verkehr gedient zu haben scheint, während vor der kleineren sich ein langes schmales Gemach befindet (in N. 17 und N. 18). Oestlich, also hinter dieser dicken Mauer, lag tiefer Schutt; ein Graben, den wir in einer Breite von 4 Metern bis zum östlichen Burgabhang horizontal durchschlugen, zeigte bei 3—4 Meter Tiefe nur den rohen Fels, einiges unverständliche schlechte Gemäuer und legte eine Menge roher Trachyt-Säulen frei. Ein kleines Reliefbruchstück von geschickter Arbeit, eine Wagenlenkerin darstellend, war der einzige Marmorfund hier; ausserdem stiessen wir auf eine grosse Anzahl eiserner Pfeil- und Lanzenspitzen.

Eine weitere Untersuchung hier im Osten oder vielmehr im Nord-Osten der Thoranlage, also etwa in M. N. O. P. 14, 15, 16, so wünschenswert sie auch sein mag, durften wir uns für dieses Mal doch nicht erlauben; wir hatten uns auf die vollere Aufklärung der Thoranlage zu beschränken. Wir gingen zu dem Ende vom Thorhofe noch etwas weiter nach Norden vor. Das Pflaster hört in der südlichen Hälfte der Quadrate N. 17 und M. 17 auf, weil hier der Fels beginnt, und bald sanft, bald in mächtigen Blöcken sich nach Norden zu rasch erhebt. An mehreren geeigneten Stellen ist er abgearbeitet und zu kleinen geebneten Terrassen hergerichtet, deren Rückmauern noch meist bis zu geringer Höhe standen. Was hier einst gewesen, ob mehr als unbedeutende Häuser, lässt sich kaum mehr feststellen. Das aber lässt sich erkennen, dass sich der grosse Burggang hier in zwei Arme teilte, deren einer durch die Ost-Halle, etwa durch eine Propyläen-Anlage daselbst, auf den Platz um den Athenatempel führte, während der andere an der Rückwand der Ost-Halle hinauf und zwischen dieser und der Cisterne in L. 15 hindurch zum Augusteum und überhaupt zur höchsten Stelle der Burg führte. Wo der Plattenbelag verschwunden ist, lässt die Felsbearbeitung den Verlauf des Weges dennoch erkennen.

Das dergestalt aufgedeckte antike Thor selbst zeigte sich nur etwas über 3 Meter breit, gebildet von einfachen glatten Quadermauern, die, soweit sie noch stehen, nämlich in 0,50—1,50 Meter Höhe, ohne jeglichen architektonischen Schmuck sind. Die beiden Mauerflügel, die das Thor bilden oder, besser gesagt, die Wand, die von der Thüröffnung durchbrochen wird, war ursprünglich nur 1,15 Meter dick, wurde aber in späterer Zeit nach Innen zu bis zur Gesammtdicke von 2,70 Meter verstärkt. Ein schräger schmaler Ausgang an der Süd-Ost-Ecke des grossen Gemaches in M. 18 wurde durch diese Mauerverstärkung geschlossen.

Im Thore liegt noch die Schwelle, vor ihr, also gegen Süden, auch noch einige Platten des Pflasters. In welcher Richtung der Weg von aussen heraufkam, ist, zumal der Schutthalden in N. 19 und O. 19 wegen, nicht genau ersichtlich. Doch wird der Weg sich gegabelt haben, der eine Arm zum Altarbau hinab, der andere in Region 19 zur Ostseite der Burg, einem kleinen Thore zu, welches im Plane auf Tafel I im ersten Berichte angegeben ist.

Oestlich über das Hauptthor hinaus, wo zunächst ein mehr als 15 Meter hoher Turm auf antikem Mauerwerk steht, haben wir den Abbruch der Mauern nicht fortgesetzt. Ein eben so hoher Türkenturm westlich am Thore, von dem aus eine an 3 Meter dicke und sehr hohe Mauer sich bis in K. 19 erstreckte, wurde dagegen sammt dieser Mauer abgetragen, während wir die türkische Revetementsmauer vor Thor und Türmen stehen liessen. Der Turm stand nur zum kleinen Teile auf antiken Fundamenten, von denen die unterste Schicht in Gestalt des kleinen massiven Vorbaues in No. 18 erhalten ist, sonst ruhte er auf Felsen. Auch weiter nach Westen hin stand die lange türkische Hauptmauer, wie sich beim Abbruch ergab, bald auf, bald neben antiken Mauern.

Der ganze antike Teil der Thoranlage, sowie der benachbarten Mauern, ist aus sorgsam behauenen Trachyt-Quadern aufgeführt, deren Länge von 0,50—1,50 Meter und deren Höhe von 0,25—0,40 Meter variiert. Nur die hohe südliche Abschlussmauer des Athena-Tempelplatzes, aus M. 19, von dem gewölbten Gemache ausgehend und bis in die Nordwest-Ecke von K. 20 laufend, wo sie eine Rundnische bildet, ist aus einer gelblichen Art Sandstein konstruiert. Hiermit kommen wir bereits zu einem neuen Kapitel unseres Arbeitsberichts, der Abräumung der Südseite des Athena-Tempelplatzes.

Schon Mitte Februar, nachdem der Abbruch dss grossen polygonen Eckturmes in H. 20, der in seinem unteren Teile ein einziges massives Ganze bildete, wegen des ringsum aufgetürmten Schuttes nicht mehr vorwärts ging, hatte ich begonnen, den Schutt von da den westlichen Abhang hinunter zu werfen, bis das ganze Quadrat H. 20 bis auf den Felsen gereinigt war. Dann wurde in derselben Weise horizontal durch nach Osten vorgegangen. Abgeschwemmter Schutt der Jahrhunderte vom oberen Burgplateau, umgestürzte antike Mauern, darauf gestürzte Türkenmauern, darauf wieder der frische Schutt unseres Abbruches — das alles zusammen gab eine Schuttmasse von manigmal 7—8 Meter Höhe, die, wollten wir die Freilegung des Tempelplatzes wirklich ganz zum Abschluss bringen, entfernt werden musste. Es geschah. Die Begrenzung des Athena-Tempelplatzes durch eine Mauer wurde festgestellt, aber ohne das die Arbeit dort erheblich gelohnt hätte. Weder fand sich ein Zugang, wie man hätte annehmen können, noch kamen erhebliche Einzelfunde vor. Das Beste waren mehrere Fragmente der Gigantomachie und zwei Stücke der Trophäenreliefs, No. 19 und 20, von denen das eine sehr willkommen war, weil es mit einer früher gefundenen Platte zusammen eine ganze Füllung bildete; ferner fanden sich noch Fragmente der Trophäenreliefs, dann ein Pfeiler-Kapitäl der Stoa, ein kleiner Torso, eine Herme ohne Kopf und im Ganzen allerdings über dreissig Inschriften.

Neben diesen Arbeiten wurde noch auf Anregung des Herrn Bohn mit einer kleinen Rekognoszierung oben an der äussersten Nordseite der Burg der Standort des Julia-Tempels, dessen Werkstücke dort in die Festungsmauer verbaut sind (I. Bericht S. 139 SA. S. 17), gesucht und in der That gefunden. Die Grabung ergab, dass nur die unterste Lage der Fundamente noch erhalten war und auch diese nur an zwei Seiten,

nach Süden und Westen; nach Nord-Osten hatte der Tempel auf dem äussersten scharfen Felsrande gestanden. Auch diese Arbeit wurde in der ersten April-Woche erledigt; zur weiteren Untersuchung der verbauten Reste kamen wir für dieses Mal nicht mehr.

Ueber eine Anzahl kleinerer Tastungen an verschiedenen Punkten und über die Aufräumungen am Abhange unterhalb des Athenatempels gegen den Altarplatz hin, bei denen verschiedenartige Terrassierungsmauern zum Vorschein kamen, lohnen nähere Angaben hier nicht. Es waren Nebenarbeiten, die bis Anfang Mai gelegentlich vorgenommen wurden. Auch was der Abbruch der byzantinischen Mauer bis in den Mai lieferte, war nicht von hervorragender Bedeutung, immerhin aber der Art, dass eine Fortsetzung dieser Demolierungsarbeit für die Zukunft angezeigt bleibt. Es ist Aussicht dabei noch weitere Stücke aus dem Bezirke des Athenatempels zu finden und Anhaltspunkte zur Aufklärung der einst in Region 19 und 20, O., P., Q., R. befindlichen Anlagen zu gewinnen.

Der März hatte uns im Ganzen das gebracht, was man in Deutschland Aprilwetter nennt: warme Tage, Schneegestöber, kalte und klare Luft, Gewitter, Nordsturm, Südsturm, Alles in täglichem Wechsel. Die Arbeit war indess nur an drei Tagen ganz und an drei Tagen teilweise unterbrochen gewesen; die Zahl der Arbeiter hatte sich in diesem Monat auf durchschnittlich hundert belaufen.

Der April begann mit warmen Frühlingstagen, in denen sich die Burg bald mit einem bunten Teppich von Anemonen bedeckte; jedoch gegen den zehnten des Monats schlug das Wetter um; wir hatten gegen alle Regel kalten Nordsturm, der bis zum zwanzigsten währte, wo sich der Sommer dann aber auch endgültig einstellte; nur noch einzelne Regenschauer mischten sich ein. Weniger das Wetter, als die griechischen Ostern mit allen darum hängenden Feiertagen hielten im April das Fortschreiten der Arbeiten auf. Auch im April hatten wir durchschnittlich 100 Arbeiter.

Die ersten Maiwochen brachten das denkbar beste Arbeitswetter, warme lange Tage; der Boden ist um die Zeit durchfeuchtet, man hat nicht mit Wind und Staub zu kämpfen. Nur um Mitte Mai stellte sich Südsturm mit einigen regnerischen Tagen im Gefolge ein, doch ging die Arbeit dabei ihren Gang, bis wieder ein neues Hinderniss sich bemerkbar machte. In den beiden ersten Maiwochen hatten wir noch 100 Arbeiter, die Zahl sank dann aber in Folge der beginnenden Gersten-Ernte auf 65—70. Umsonst, dass ich den Tagelohn um einen Groschen erhöhte, wir blieben auch den ganzen Juni und Juli auf annähernd 60 Mann beschränkt. Als mit Anfang August der Firman ablief, wären Viele gern wieder zu dem Ausgrabungstagelohn zurückgekehrt, aber wir brauchten von da an zum Verpacken, Schleppen und Laden nicht viel mehr als den uns gebliebenen Stamm von Arbeitern, unter denen so ziemlich die besten Kräfte sich befanden.

Wie schon oben gesagt, konzentrierte sich die Arbeit im Mai der Hauptsache nach wieder um unser erstes Operationsfeld am Altarbau, und zwar vornehmlich im Osten und im Westen. Im Osten war das Erdreich und der angeschwemmte Schutt in M. 22, 23, 24, 25 und N. 23, 24 zu durchsuchen. Es wurde im Süden und Osten begonnen und der Schutt hinab geworfen; die Arbeit ging langsam, weil der Schutt an 4 Meter hoch stand, doch trösteten darüber einzelne Gigantomachie-Fragmente, die sich, je näher wir der Ara kamen, vermehrten. Sie waren zwar meistens klein. Auch mehrere Architekturreste des Altars fanden sich, darunter einige mit Gigantennamen. Am 17. Mai kam erst die grössere Hälfte und gleich darauf die anderen Teile einer

Platte des kleinen Frieses zum Vorschein. Sie lagen unmittelbar unter den Wegplatten und bewiesen somit, dass dieser Weg, wenn auch seiner Richtung nach vermutlich alt, in seiner letzten Herstellung späteren Ursprungs war. Nachdem ein Teil des Terrains hier frei gelegt war, karrten wir nunmehr den Schutt nicht mehr fort, sondern wühlten ihn nur durch und warfen ihn rückwärts. Bis Mitte Juni konnte die Arbeit hier erledigt scheinen, wurde aber im Juli nochmals wieder aufgenommen und soweit ausgedehnt, wie die Karte zeigt und wie überhaupt Hoffnung vorlag, Fragmente der Altarskulpturen zu finden. Es wurden ihrer zusammen mehr als 200 hier aufgelesen, unter denen besonders die Rückseite eines Giganten Erwähnung verdient.

Im Westen des Altars richteten wir unsere Aufmerksamkeit namentlich auch auf die Fortsetzung der Aussenmauer in südlicher Richtung in G. 28 und F. 28, 29. Sie stammte, soweit sie sichtbar war, aus später Zeit. Am 6. Juni wurde mit dem Abbruche begonnen und schon nach einigen Stunden kam der herrliche, wenn auch nicht unbeschädigte Kopf eines schreienden Giganten zum Vorschein, dem noch einige Skulptur-Fragmente und Bauglieder vom Altar folgten. Auch fand sich ein einen Meter hohes Postament aus grauem Stein mit einer leider in dem schlechten Material unlesbar gewordenen Inschrift, als Bestes aber gegen Ende des Monats ein architektonisches Eckstück aus Marmor, mit einem stark ausspringenden Akroterion und an den Seiten Epheugewinden, ein Stück, das durch seine Schönheit und die Seltenheit der Form grösste Freude erweckte.

Vor dem Abbruche der Mauer wurde ihr Fuss und ein Teil des vorliegenden westlichen Abhanges gesäubert, damit der herabfallende Schutt nicht irgendwie Wertvolles bedecke. Da fand sich denn, dass der untere Teil der Mauer eine Strecke weit aus den Trümmern eines abgebrochenen dorischen Tempels aus Trachytstein bestand, dessen Architrave, Triglyphen und Stufen so sorgfältig verlegt waren, dass es nicht zu entscheiden war, ob Abbruch und neue Verwendung aus alter oder byzantinischer Zeit stammen; dieses Mauerstück wurde unverletzt gelassen. Vergebens suchten wir nach einem Architrav mit Inschrift, der uns, ähnlich wie beim Julia-Tempel, die einstige Bestimmung des Baues, dessen Werkstücke hier verwendet waren, verraten hätte.

Auf eine Mitteilung von Eingeborenen, dass in H. I. 29, 30 die Kalkbrenner einst Marmor-Skulpturen hervorgezogen, konnte nicht mehr eingegangen werden, denn nunmehr, wo der Schluss der Arbeiten näher heranrückte, nahm der unter dem westlichen Steilrande des Altarplatzes gelegene Abhang unsere ganze Kraft in Anspruch. Hierüber als über den letzten und besonders erfolgreichen Teil unserer Arbeiten bleibt jetzt noch zu berichten.

Als ich im September 1878 die erste Abräumung des Altarplatzes begann, stand ich einem Unbekannten gegenüber. Alles, was uns jetzt klar vor Augen liegt, war noch zu finden. Die ganze Aufmerksamkeit und die für das ganze Unternehmen entscheidende Arbeit konzentrierte sich oben, wo die ersten Skulpturplatten gefunden waren, wo das Fundamentmauerwerk des Altars erst nach und nach hervortrat. Dort oben lag die Entscheidung, dort schöpfte ich aus dem Vollen, die Sorge um den Abfall konnte mich unmöglich an erster Stelle kümmern. Bei nicht unbegrenzter Zeit und nicht unbegrenzten Mitteln war es geboten, die Hauptsache mit möglichster Beschleunigung ans Licht zu stellen. Bei diesen dringendsten Arbeiten konnte der Schutt nur den naheliegenden steilen Abhang hinabgeworfen werden. Es wurde auf

diese Weise eine ähnliche Lage geschaffen, wie am südlichen Burgabhange von Athen. Wie man dort schliesslich genötigt gewesen ist, die von der Höhe herabgeschütteten Erdmassen wieder zu beseitigen um das Asklepieion aufzudecken, so konnten auch wir uns dem nicht entziehen um zu finden, was etwa von Teilen des Altars und seiner Skulpturen hier im Westen herabgestürzt sein mochte, nicht so sehr in die äusserste Tiefe, als auf eine grosse Terrasse, die sich in mehr als 20 Meter Breite am Westhange der Akropolis aus Region 25 bis in Region 16 erstreckte. Diese Terrasse lag in 242 Meter Seehöhe, also volle 20 Meter unter dem Altarplatze. Die Schutthalde bedeckte sie jetzt ganz und gar und der obere Rand der Halde war weit von dem Westrande des Altarplatzes vorgerückt. Die deckende Masse mochte im Ganzen an 12000 Kubikmeter betragen.

Zunächst hatte ich, schon Mitte des Winters beginnend, einen Graben von West nach Ost, etwa in der Linie zwischen Region 23 und 24, durch den Schutt schlagen lassen, um zu erkunden, ob es wirklich lohne, diese schwere Arbeit, bei der erst am Schlusse Gewinn zu hoffen war, zu unternehmen. Der Graben wurde bis auf den Grund der Terrasse geführt, fand auf 21,70 Meter Entfernung von ihrem Westrande eine Stützmauer, dann oberhalb derselben ziemlich schroff ansteigenden Fels. Zum Glück war der Schutt so kompakt, dass eine seitliche Abrutschung bei dieser Arbeit nicht vorkam. Das Resultat waren sechs kleine Gigantomachie-Fragmente und eine Inschrift. Ich zauderte, offen gestanden, nach diesem Resultate, die Arbeit des gesammten Abtrages zu unternehmen und glaubte Zeit und Mittel anderwärts mit mehr Vorteil verwenden zu können. Aber die Anordnungen auf Durchführung der Arbeit waren bestimmend, und wie sehr sie Recht hatten, lehrte der Erfolg.

Am 9. Mai wurde der Abtrag der Schutthalde mit grösseren Kräften ernstlich begonnen und zwar, durch den bereits vorhandenen grossen, das Ganze in zwei Teile scheidenden Graben bedingt, in zwei Abteilungen. Zunächst wurde etwa 6 Meter unter der Oberkante des Schuttes ein horizontaler Pfad in den Abhang geschlagen, der vom genannten Graben an, einerseits nach Norden, anderseits nach Süden lief, und nun das Abkarren des über dem Niveau dieses Weges liegenden Schuttes nach den beiden genannten Himmelsrichtungen bis über die Verlängerung der nördlichen und südlichen Peribolos-Mauern des Altars hinaus vorgenommen.

Nach Abtrag dieses obersten Teiles wurde der Pfad um annähernd eben so viel tiefer verlegt und die Arbeit in derselben Weise fortgesetzt, bis wir endlich auf dem Rande und im Niveau der Terrasse beginnen konnten, den Schutt direkt nach Westen hinab zu werfen. Dies von Anfang an zu thun, wäre etwas billiger gekommen; wenn man aber bedenkt, dass die Böschung des Schuttes einfüssig war oder mit andern Worten unter 45 Grad anstand, so wird man begreifen, wie leicht ein so steiler Schuttberg, an seinem Fusse gelichtet, streckenweise abrutschen und das Leben der Arbeiter hätte gefährden können. Schon bei einer 6 Meter hohen Abtrag-Zone war ein fast stündliches persönliches Eingreifen nötig, um Unglück zu verhüten. Dies in allgemeinen Zügen der technische Verlauf.

Am 23. Mai fanden sich hoch oben am Fusse der westlichen Peribolos-Mauer des Altarplatzes, die bis dahin stellenweise klar wurde, erste Fragmente der Gigantomachie; an den beiden letzten Maitagen erschien in Süden die dort höher erhaltene Oberkante der Rückwand der Terrasse, am 2. Juni fand sich am Felsabhang wieder ein Göttinnenkopf und ein weiblicher Arm von einer Gigantenfaust umklammert und bis zum 1. Juli war die Anzahl von Gigantomachiestücken noch bedeutender vermehrt, und

zwar waren sie meistens ziemlich ansehnlich gross. Am 2. Juli fand sich ein Sockelstein mit *ΕΠΟΗΣΑΝ*, aber ohne Künstlernamen; es war die 172. Inschrift. Tags darauf kam ein mächtiges Eckstück der Gigantomachie-Deckplatten zu Tage mit Inschriftresten zu beiden Seiten in der Hohlkehle, welche darauf führten, dass der Block über die Reliefeckplatte mit dem Dionysos gehören müsse.

Am 13. Juli fand sich auf dem Boden der Terrasse in E. 24 eine grosse Relief- und zwar Eckplatte der Gigantomachie; eine Göttin in fliegendem Gewande, nach links gewandt, heftig ausschreitend, dem Beschauer halb den Rücken kehrend und den rechten unten abgebrochenen Arm erhoben.

Dann fand sich der Kopf einer Athenastatue, dann ein Sockelgliedstück mit dem Reste eines Gigantennamens auf . . . *ΩΡΕΥΣ* und darunter dem Teile einer Künstlerinschrift . . . *ΝΕΚΡΑΤΟ* . . . . und schliesslich fanden sich — fast sämmtlich im Süden der Terrasse in F. 24 — bis zu mehreren Hunderten Gigantomachie-Fragmente, manche so gross und bezeichnend, dass wir sofort ihre Zugehörigkeit an die betreffenden Stücke in Berlin ersehen konnten. Bevor wir aber diesen Schatz, der alle Arbeit lohnte, bergen konnten, waren die gewaltigen Blöcke der Stirnseite der westlichen Peribolos-Mauer des Altarplatzes, welche von oben abgelöst hier herabgestürzt lagerten, zu beseitigen gewesen.

Der „letzte Athem von Ross und Mann" war drangesetzt worden, um bis Ende Juli die Terrasse bis auf den Grund zu reinigen. Merkwürdiger Weise wurden fast alle Funde hier südlich gemacht; erst am letzten Tage, als wäre es, um uns zu necken, schenkte uns der Zufall in der letzten nördlichen Ecke, wo das Quadrat F. 22 beginnt, noch ein halbes Dutzend Fragmente von Stücken von Löwenkörpern und anderes zur Gigantomachie Gehörige und es blieb das Gefühl der Unbefriedigung zurück, dass wir nicht noch 10 Meter weiter nach Norden zu hatten abtragen können. Es bleibt das noch zu thun.

Verschiedenes Gemäuer vor der beim Absturze der Stirnmauer stehen gebliebenen Rückwand der oberen Peribolosstützmauer deutete auf kleine Ansiedlungen späterer Zeit. Mit den hier liegenden Marmorblöcken hatten aber Kalkbrenner ihr Wesen getrieben, deren grosser Ofen da zum Vorschein kam, wo jene Rückwand eine Ecke bildet. Noch konnten wir einige halbverbrannte Gigantomachie-Reste aus seinem Innern auflesen.

Um gründlich zu sein, will ich noch erwähnen, dass ich am Schluss der Arbeit unsere Holzbaracke, unsere trauliche „Reichshalle", wie sie im Scherz genannt war, von ihrem alten Standort fortschob, um die paar Quadratmeter, auf der sie stand, auch noch zu durchsuchen; ich fand aber Nichts. Auch ein mittelalterliches Gewölbe nahe der Südost-Ecke des Altars, welches unserem Kawas Mustapha zur Behausung gedient hatte, wurde abgebrochen und in seinen Mauern steckten mehrere hübsche Fragmente der Hekate-Gruppe, namentlich zur Ergänzung der Artemisfigur, ganz nahe also bei dem Fundplatze sämmtlicher zu dieser Gruppe der Südost-Ecke gehörigen Hauptstücke.

Auch das darf nicht unerwähnt bleiben, dass wir das Feld und den Mauerschutt der ersten Campagne wiederholt durchstöberten und, wie sich das Auge mehr und mehr inzwischen geschärft hatte, noch manches Skulptur-Fragment, auch einzelne unter Kalk und Schmutz versteckt gebliebene Inschriften, hervorzogen.

Soviel über unser Suchen und Finden, und nun auch ein Wort von uns selbst.

Die ersten vier Monate der Campagne war ich allein gewesen, zu Neujahr war Herr Bohn gekommen, zu Anfang Mai hatte auch Herr Conze sein Kommen angezeigt. Durch Unwohlsein aufgehalten, kam er leider erst am 29. Mai an, von uns freudig begrüsst. Die Arbeiter hatten das obere Burgthor bekränzt, den inneren Thorplatz, den Tempelplatz und seine Hallenfundamente sorgfältig gefegt und gesäubert, und schwerlich sind alle alten Wallfahrer zum Heiligtum in so gehobener Stimmung gewesen, wie wir, da wir jetzt zusammen durch's Thor eintraten und den Gang um den Tempel der Burggöttin machten. Nicht mehr wie früher war der Platz von den türkischen Mauern eingeschlossen, sondern unbehindert überflogen die Blicke die blühende Kaikos-Ebene hoch oben von Somah bis an den blauen Busen von Elaea.

Dann ging's an eifrige Arbeit. Herr Conze nahm genaue Kenntniss alles Aufgedeckten, hielt die Auslese dessen, was ins Königliche Museum aufgenommen werden sollte, kopierte die letztgefundene Hälfte der Inschriften und revidierte die Abschriften der übrigen. Alles in Allem kamen 198 Inschriftstücke heraus. Herr Bohn beschleunigte seine Detailstudien und Messungen, um bis Mitte August damit fertig zu werden, zu welcher Zeit er sich vorgenommen hatte, auf der Rückreise in Athen an der Attalos-Stoa noch vergleichende Studien zu machen. Ich selbst nahm die Spezialkarte 1:200 des ganzen oberen Burgplateaus auf, wovon das Kärtchen auf Taf. I ein Auszug ist; gemeinsam mit Herrn Bohn nivellierte ich zuletzt dieses ganze Terrain und wir legten über 1000 Höhenpunkte darin fest, wobei natürlich jede Stufe und jeder Mauerstumpf bedacht wurde.

Tres faciunt collegium! und dementsprechend gestaltete sich auch unser geselliges Leben wieder einigermassen wie in der unvergesslichen Zeit der ersten Ausgrabungscampagne, dieses Mal auch unter Anwesenheit meiner von Smyrna zum Besuche gekommenen Familie. Wenn wir von Sonnenaufgang bis -untergang den Staub und die Sommersonne ertragen hatten, wurde eine Partie Whist zur Erholung des Abends nicht verschmäht, wobei allerdings die Tages-Reminiszenzen oft genug als vierter Mann mitspielten. Neben Trank und Speise, wie sie die Gegend bietet, erwies sich Dortmunder Löwenbier als sehr probat gegen Staub und Trockenheit.

Am 17. Juni kam auch der Photograph Herr Constantin Athanasiu aus Athen auf eine Woche herüber und nahm 40 Platten mit Ansichten des neu Ausgegrabenen auf.

Schon im Monat Mai hatte die Kaiserliche Botschaft in Konstantinopel darauf hingearbeitet, die gesammten Funde wieder dem Königlichen Museum als Ergänzung dessen, was sich dort bereits befand, zu sichern. Die türkische Regierung verlangte ein kommissionelles Gutachten über die Sachlage und zu diesem Zwecke kam am 10. Juni auf einige Tage Diran-Effendi, der Direktor der auswärtigen Beziehungen bei dem General-Gouvernement in Smyrna, herüber; mit ihm fand sich als Delegirter des Konstantinopeler Museums Kadri Bey, der den Funden ein lebhaftes Interesse widmete, ein. Herr Heintze, Direktor der Ottomanischen Bank in Smyrna, war auf unsere Bitte zu gleicher Zeit zum Besuche gekommen, und ihm gesellte sich der Kaiserliche Konsul Herr Tettenborn aus Smyrna zu, welcher auch eine Reise nach Konstantinopel nicht scheute, um nach Kräften der raschen Erledigung der Geschäfte Vorschub zu leisten. Gern denken wir auch der Gesellschaft des Herrn Chermside, K. grossbrittan. militärischen Konsularagenten aus Aidin, der bei uns in diesen selben Tagen auf der Durchreise verweilte, wie schon früher die Herren Wilson und Dennis. Pergamon liegt nicht am grossen Reisewege, desto mehr erfreut solcher Besuch, wie

wir ihn sonst, ausser von Smyrnäer Freunden, nur noch von den Herrn Foucart und Reinach, Lange und Baumann, sowie zuletzt von Herrn Clarke erhielten.

Als bereits gegen Ende Juni die Nachricht kam, die Erwerbs-Verhandlungen in Konstantinopel seien so gut wie erledigt, liessen wir das Zimmern der Kisten beginnen, und da die meisten Sachen auf dem Tempelplatze lagerten, so baute ich ein neues Stück Weg vom oberen Burgthore direkt südlich, übersprang dabei die byzantinische Mauer in Q. 21 und ging von da die Mulde hinab bis zum unteren Ostthore der Burg. Hier holten dann Bauerwagen die leichteren Kisten ab, und nur die schwersten mussten wir ganz bis an den Bergesfuss schleppen. Im Ganzen wurde damit eine grosse Ersparniss erzielt. Ich hatte die Einrichtung getroffen, dass jedesmal bei Feierabend die Arbeiterkolonne die zwei vorher beladenen Schlitten bis ans Thor hinunter zog; bei der Steilheit des Weges und da weder rechts noch links abschüssiges Terrain war, ging das unter Hurrah und Halloh im Galopp oft in 5 Minuten. Dass dabei Keiner unter den Schlitten geraten, ist das Merkwürdigste bei dieser Art des Transports. Des Morgens wurden dann die beiden Schlitten von den zu Berg steigenden Arbeitern wieder hinaufgetragen; je acht Mann trugen einen Schlitten.

Am 1. Juli reiste Herr Conze ab und ich begleitete ihn in Privat-Angelegenheiten bis Smyrna. Dort trafen wir die eben aus Lycien zurückgekehrte österreichische Expedition der Herren Professoren Benndorf und Niemann, und gleich nachher begegnete ich dort den Amerikanern, welche unter Joseph Clarke's Leitung eben in Assos die Ausgrabung beginnen wollten, verkehrte auch mit Herrn Reinach, welcher die französischen Ausgrabungen bei Myrina und Kyme leitete. Dieser archäologische Verkehr zeigt deutlich, wie Klein-Asien mehr und mehr in den Vordergrund der Forschung zu treten beginnt.

Am 2. Juli war Herr Conze weiter über Athen der Heimat zugereist und ich kehrte bald darauf nach Pergamon zurück, wo inzwischen Herr Bohn der Ausgrabungen gewartet hatte. Ich war sehnsüchtig auf die endgiltige Nachricht aus Konstantinopel, dass der Erwerb der sämmtlichen Funde für uns abgeschlossen sei.

Am 2. August kam dann endlich die telegraphische Nachricht an und zugleich die Anzeige, dass Sr. M. Schiff Loreley von S. Exc. dem Herrn Chef der Admiralität und von der Botschaft wiederum beordert sei, den Transport der Marmore von Dikeli nach Smyrna zu vollführen und dass das Schiff baldigst eintreffen würde.

Sofort begann ich den Transport nach Dikeli und schaffte in wenigen Tagen 70 Kisten hin, worauf mich der General-Gouverneur von Smyrna, Ali Pascha, ein Mann, der sich übrigens bei jeder Gelegenheit äusserst zuvorkommend gegen uns bewies, bat, mich mit dem Transporte noch etwas zu gedulden, da er selbst noch ohne jede offizielle Benachrichtigung sei. Somit trat abermals eine kleine Pause ein.

Erst am 23. August wurde der Kaiserliche Firman, der die Königlichen Museen in Berlin in den Besitz der gesammten Funde setzte, wirklich ausgefertigt.

Sr. M. Schiff Loreley hatte indessen schon seit längerer Zeit den Befehl, Anfangs September an der unteren Donau zu sein, wo Kommando und Mannschaft abgelöst werden sollten. Vor diesem Termin den Transport zu erledigen, wie der Kommandant, Herr von Wietersheim, sehr wünschte, ging nicht mehr, und somit wurde das Kommen der Loreley bis nach der Rückkehr von der Donaumündung verschoben. Es blieb mir also reichlich Zeit, nachdem im August alle Kisten gezimmert waren,

ihren Transport nach Dikeli zu bewerkstelligen. Ich konnte den September dazu verwenden.

Am 12. August hatte auch Herr Bohn Pergamon verlassen und ging zu den erwähnten Studienzwecken nach Athen.

Am 30. September traf die Loreley in Smyrna ein. An Stelle des Herrn von Wietersheim war Herr Kapitän-Leutnant Koch als Kommandant getreten, an Stelle des Herrn Dr. Fritz Herr Dr. Michaelis, an Stelle der Herren Leutnants Truppel und Bachem die Herren Janns und Bredow; ebenso war die ganze Mannschaft neu und nur der erste Offizier, der indessen zum Kapitän-Leutnant ernannte Herr Lavaud, war geblieben. Auch bei dem neuen Herrn Kommandanten, wie bei den Offizieren und der Mannschaft fand ich dieselbe Freudigkeit für den Dienst des vaterländischen Unternehmens, die ihre Vorgänger stets gezeigt hatten.

Am 5. Oktober früh fuhren wir mit dem ersten Lastschiff im Schlepptau von Smyrna ab, luden in Dikeli bis Mitternacht 40 Kisten und waren am 6. früh wieder in Smyrna zurück. Am 11. machten wir die zweite Reise, luden wieder während der Nacht, was bei starker Dünung und spät aufgehendem Monde diesmal bis 4 Uhr Morgens dauerte, und langten am 12. Mittags mit dem zweiten Transport von 30 Kisten in Smyrna an. Die dritte Fahrt traten wir am 19. Abends 10 Uhr an, luden am 20. bis Mittags trotz ziemlich hohen Seegangs 30 Kisten und waren um Mitternacht zurück. Am 23. fuhren wir wieder Abends ab; das Meer war spiegelglatt und blieb es, so dass wir am 24. alle schwersten Kisten, darunter die Kolossalstatue der Athena, verladen konnten; es waren 20 an der Zahl. Abends spät langten wir damit in Smyrna an. Alle diese 120 Kisten, das Wertvollste unserer Funde enthaltend, nahmen dann ihren Weg an Bord der Lloyddampfer über Triest. Heute, wo ich dies schreibe, liegen noch 140 Kisten in Dikeli am Ufer; ebenso acht in Pergamon angekaufte Säulenstumpfe von jenem kostbaren dunkelgrünen Marmor, der sich so ausgezeichnet zu Postamenten eignet und in den Brüchen nicht mehr vorkommt; es sind an 4 Kubik-Meter.

Was jetzt noch in Dikeli liegt, soll der billigen Fracht wegen über Hamburg expediert werden.

Die 260 Kisten und acht grünen Säulen wiegen an 2500 Centner.

Ein Ueberblick des Gefundenen ergiebt:

1 ganze Reliefplatte der Gigantomachie und
1 Torso der Gigantomachie; ferner
1000 und einige kleinere Fragmente der Gigantomachie,
dazu wichtige Architekturstücke vom Altare, theilweise mit Inschriften.
1 ganze Reliefplatte des kleinen Frieses und
2 halbe Platten und viele Fragmente desselben.
1 Reliefplatte und andere Fragmente einer kleineren Gigantomachie.
1 Kolossalstatue der Athena.
2 Statuen von etwas über Lebensgrösse, eine davon Athena darstellend und einige fragmentierte Frauenstatuen.
1 unversehrter Frauenkopf und zwei beschädigte Athenaköpfe.
4 halblebensgrosse Statuen, einige Torsen und einzelne Gliedmassen, welche alle zu einer und derselben Gruppe gehören dürften.
6 kleine Reliefs verschiedener Darstellung und
einige hundert Skulptur-Fragmente verschiedener Art.

198 griechische Inschriften oder Bruchstücke von solchen, die jedoch nicht alle zum Transport bestimmt wurden.

2 grosse und mehrere kleine Architektur-Stücke (Friese) mit Blumen-Ornamentik, ferner Tischfüsse, Greifenklauen etc.

20 marmorne Reliefplatten mit Waffendarstellungen von den Brüstungen der Halle um den Athenatempel, nebst dazu gehörigen Unterlags- und Deckplatten, sowie Zwischensäulen.

3 Nischenmonumente in Stücken.

Endlich Kupfermünzen, Bronze- und Mosaikfragmente, Stücke von gemaltem Verputz, einige gestempelte Thonröhren und Ziegel.

Mitgenommen wurde ferner zur Wiederaufstellung im Königlichen Museum ein zweisäuliger Ausschnitt vom Aufbau des Athenatempels und ebenso von der Hallenanlage, ausserdem vieles Vereinzelte an Architekturstücken.

Somit hat die zweite Campagne in Pergamon erfüllt, was sie erfüllen sollte und noch Manches darüber hinaus. Die obere Burganlage ist in ihren wichtigsten Teilen aufgedeckt, der wissenschaftlichen Forschung ist reiches Material neu zugeführt, die Königlichen Museen und die Hauptstadt sind um manchen Schatz bereichert, der die aufgewandten Kosten reichlich aufwiegt. Die Männer, die uns aussandten, an ihrer Spitze der erhabene Sohn unseres Kaisers, werden befriedigt sein, wenn auch eine Gigantomachie nicht zum zweiten Male gefunden werden konnte.

Während wir über ein Jahr lang arbeiteten, ist eine andere Suche mit der unsrigen Hand in Hand vorwärts gegangen. In den Museumssälen hat sich Fragment an Fragment, Glied an Glied gefügt, haben sich Figuren und Gruppen gebildet, und Gruppen sich vereinigt zu riesengrossem Ganzen. Was uns in oft freudlosen Tagen und Wochen in Pergamon belebte, das waren die Berichte von daher. Wie ist die Gigantomachie, die immer das Höchste bleiben wird, was Pergamon uns geschenkt, seit Jahresfrist gewachsen an Grösse, an Einheit und Klarheit, und wie ist ihr Kunstwert in helleres Licht getreten! Und so werden auch die tausend Fragmente, die wir jetzt bringen, ihren wahren Wert erst in der stillen Arbeit des Museums erhalten.

Liegen aber noch immer Reste der Gigantomachie in Pergamon? Wahrscheinlich. Sind noch andere Kunstschätze dort verborgen? Sicherlich. Werden wir wieder dort graben? Ich hoffe es.

SMYRNA, ENDE OKTOBER 1881.

II. DIE ARCHITEKTUR.

VON RICHARD BOHN.

Drei grosse Terrassen sind es, mit denen der westliche Teil der pergamenischen Burgkrone sich nach Süden hin senkt. Auf der mittleren derselben wurde in der letzten Ausgrabungscampagne das monumentale Hauptresultat gesucht und gefunden,

zwischen dem Altarbau auf der unteren und dem Augusteum auf der oberen Terrasse, der Tempel und das heilige Bezirk der Athena Polias. Ich recapituliere zunächst in den Hauptzügen den Zustand des Platzes vor der Ausgrabung.

Es war ein weites Rasenfeld, welches sich vom Augusteum aus südwärts bis an den von türkischen Mauern eingefassten Rand oberhalb des Altarplatzes ausdehnte, mit wenigen Trümmern bedeckt, nur südlich ragten einige Säulenstumpfe hervor; erst allmälig, dann stärker stieg es nach Nord-Ost an, wo man in einigen rechtwinklig aufeinander stossenden Mauern, die noch in mehreren Schichten aus dem Boden hervorschauten, eine Begrenzung erkennen konnte. Oestlich stieg, der Hebung folgend, von dem türkischen Burgthore her ein Weg empor, in Felsbearbeitung und einzelnen zerstreuten Platten erkennbar. An ihm lag eine schon im Altertum hergerichtete und bis in die Gegenwart noch brauchbare Quelle tief unten in einem Felsenschacht, im Mittelalter durch Gewölbe geschützt (Q auf dem Situationsplan Taf. II). Südlich und westlich umgrenzten den Platz die zum Teil gesunkenen, zum Teil aber noch ragenden Mauern der türkischen Befestigung, durch mächtige bis zu 15 Meter Höhe ansteigende Türme verstärkt. Ausserhalb dieser Mauern fällt das Terrain in starker trümmerbesäter Neigung südwärts zum Altarperibolos und westlich zum Selinustale ab. Es war ein Platz, dessen Nord-, Ost- und Südseite rechtwinklig zu einander liefen; nur die schräge Führung des westlichen Abschlusses ergab an dieser Seite eine Verbreiterung desselben im südlichen Teile.

Als nun die von Süden her allmälig vorschreitenden Ausgrabungen das Ganze so weit freigelegt hatten, dass die antike Planbildung erkannt werden konnte, da zeigte es sich, dass diese im Wesentlichen mit der modernen übereinstimmte. Die mittelalterlichen Befestigungen waren, anders als die byzantinische Mauer südlich des Altars, den alten Linien gefolgt; denn als das neuere Gemäuer und seine Schuttmassen beseitigt waren, trat unter ihnen die antike Begrenzungsmauer des Plateaus teilweise noch in acht Schichten Höhe hervor, Quadern von 0,50—0,60 Meter Höhe in guter Fügung. Diese Gleichmässigkeit der nach Süden schauenden Aussenfront wird durch eine Rundnische belebt, welche bis zur Kämpferhöhe und dem Ansatz zur Halbkuppel erhalten ist, und östlich nahe dem Thore ist in dieselbe Südmauer von Aussen noch ein grösseres von einem Tonnengewölbe überdecktes Gemach tief eingeschnitten. Das Thor selbst, von mächtigen Türmen flankiert, fand sich im Südosten des Plateaus genau an derselben Stelle, nur ein Meter tiefer, wie der türkische Eingang. Dass schon in alter Zeit ein wiederholter Umbau dieser Anlage stattgefunden, lässt sich aus den teilweise nur in Fundamenten erhaltenen, zum grösseren Teil aber bis zu einigen Metern emporragenden Mauern erkennen. Spezielleres Eingehen hierauf bleibt einer hoffentlich in Zukunft möglichen zusammenhängenden Untersuchung der gesammten Burgbefestigungen vorbehalten.

Hier im Thore mündete der alte von Süden her in Windungen empor und längs des Altarperibolos vorüber führende Hauptaufgang der Burg. Tritt man in dasselbe hinein, so zeigt sich das alte sauber gefügte Plattenpflaster, welches den Raum innerhalb bedeckte, noch vollständig erhalten, östlich durch mächtige Mauern, nördlich durch ummantelte Terrassen abgeschlossen. Deutlich markiert sich noch auf dem Pflaster durch die stärkere Abnutzung die Richtung des sanft ansteigenden Weges. Nach Ueberwindung einiger rampenartigen Stufen teilt sich derselbe, geradeaus nordwärts in der schon oben angegebenen Richtung nach dem Augustustempel und der Burgkrone

führend, während der Eingang zu dem grossen Platze durch eine energische westliche Biegung erreicht wird.

Auf der Westseite des Plateaus ist die alte Stützmauer nur teilweise erhalten, und zwar da, wo wohl in römischer Zeit zwei durch einen Bogen verbundene vorgelegte Pfeiler dem drohenden Sturz Einhalt tun sollten. Nord- und Ostseite endlich des Platzes waren, wie die Untersuchung ergab, einst durch Hallen eingefasst, über welche ich später das Nähere angeben werde.

Die Breiten-Ausdehnung des so umschlossenen Platzes beträgt im Süden etwas über 90, nördlich dagegen nur 74, die Tiefe nahezu 70 Meter. Seine natürliche Gestaltung war die eines von Nord-Ost nach Süd und nach West sich neigenden Felsbodens; die jetzige vollständig horizontale Gestalt erhielt er teils durch Anfüllung eben jener tieferen Partien, teils durch Abarbeitung des gewachsenen Felsens, wie man noch jetzt in den vertikal ansteigenden Trachytmassen längs jenes vorerwähnten Hauptweges unweit des Quellbaus erkennen kann. Ob diese Herrichtung des Platzes erst im zweiten Jahrhundert v. Chr. zugleich mit den Hallenbauten entstanden, oder wenigstens zum Teil schon älteren Ursprungs ist, muss vorläufig dahin gestellt bleiben. Denn die Anlage, welche wir vorfanden, stammt sicherlich aus verschiedenen Zeiten.

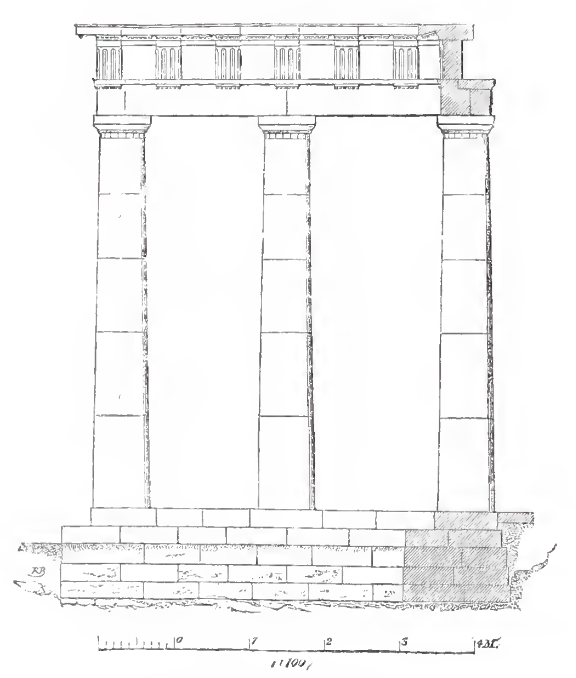
Der ältesten Epoche, nicht allein dieses Platzes, sondern der Burg überhaupt, so weit solche bis jetzt bekannt, gehören ansehnliche Fundamentreste nahe der südwestlichen Ecke an. Direkt auf den dazu geebneten Fels gestreckt, hat sich dort eine wenn auch unterbrochene Reihe von Platten erhalten und parallel mit ihr westlich davon eine zweite, welche aber dem unregelmässig fallenden Terrain folgend noch bis zu vier Schichten Tiefe vorhanden ist. Beide sind untereinander an ihren Enden in gleicher Weise verbunden, so dass die vier Fundamentmauern also ein längliches Rechteck umschlossen. Die sorgfältige Reinigung dieser Reste ergab nun, dass die nach aussen gekehrten Seiten sämmtlicher Plinthen fluchtrecht waren, während die inneren eine unregelmässige Linie bildeten. Es lag also, gleich als sie sichtbar wurden, nahe, darin einen Tempelstereobat zu erkennen, dessen Dimensionen bei einer Breite von 13,02 Meter eine Länge von 22,53 Meter ergaben. Bei fortgesetzter Reinigung des in solcher Weise umgrenzten Abschnittes liessen sich noch weitere Anhaltspunkte für die Raumeinteilung gewinnen; zunächst die Reste der westlichen Cellawand, zum Teil als Platten, zum Teil als nur roh zugehauene Blöcke zur Ausgleichung des unebenen Felsbodens; ferner aber auch einige unter sich korrespondierende Felsbearbeitungen, welche die Bettungen für die Fundierung der Pronaos- bezüglich Opisthodom-Säulen kennzeichnen.

Die allgemeine Disposition als die eines Peripteraltempels war hierdurch gegeben. Schwieriger gestaltete sich die Frage nach dem Aufbau; denn diese konnte nur durch die vergleichende Messung sämmtlicher in der Nähe und weiter hinab an den Hängen zerstreuten Bauglieder gelöst werden. Die bereits während der ersten Campagne ausgesprochene Vermutung, dass diese Reste dorischer Ordnung aus dem schlichten Material, wie es der Trachyt der Burg selbst bot, hierher gehören möchten, fand, wie die Fundstellen jener Stücke sie nahe legten, ihre feste Bestätigung namentlich darin, dass die sich ergebende Triglyphenaxe von 0,79 Meter genau in der Teilung der noch *in situ* befindlichen Fundamentplinthen wiederkehrte.

In Nachfolgendem gebe ich eine Erläuterung zu dem beigefügten Holzschnitt, welcher die Rekonstruktion des Frontsystems giebt; ich entnehme sie einem der

Akademie der Wissenschaften vorgelegten Bericht, auf welchen überhaupt wegen verschiedener hier nicht zu berührender Details verwiesen sein mag.[1])

„Der Tempel war durch zwei Stufen von je 0,24 Meter Höhe über das ihn umgebende Niveau des Peribolos emporgehoben. Auf der Mitte jeder dritten von denjenigen Platten, welche die Oberstufe bildeten, standen die Säulen, je sechs in der Front, zehn in den Längsseiten; ihre Axenweite beträgt 2,37 Meter, der untere Durchmesser 0,755, der obere 0,605 Meter. Sie bestehen mit Ausschluss des Kapitäls aus je fünf Trommeln, und die Gesammthöhe von 5,25 Meter konnte deshalb genau bestimmt werden, weil die entsprechenden Trommeln jeder Säule gleich hoch sind und



System des Tempels der Athena Polias.

zwar in aufsteigender Folge 1,248 1,120 0,961 0,876 0,750 Meter; hierzu kommt das Kapitäl von 0,295 Meter Höhe mit dreiteiliger Riemchenfessel, kleinem aber strammem Echinus und niedrigem Abakus. Während an demselben die zwanzig Kannelluren angearbeitet erscheinen, sind die Trommeln glatt. Man muss also annehmen, dass sie die letzte Vollendung nicht erhalten haben. Der Kontur zeigt eine schwache Entasis.

Der Architrav, 0,480 Meter hoch, besteht aus zwei neben einander liegenden Blöcken, der äussere glatt mit niedrigem Abakus und Tropfenregula, je einer halben an beiden Enden und dazwischen zwei ganzen; also ein direkter Beweis für dreitriglyphisches System. Das Innenstück ist niedriger und hat zwei Fascien, auf welchen,

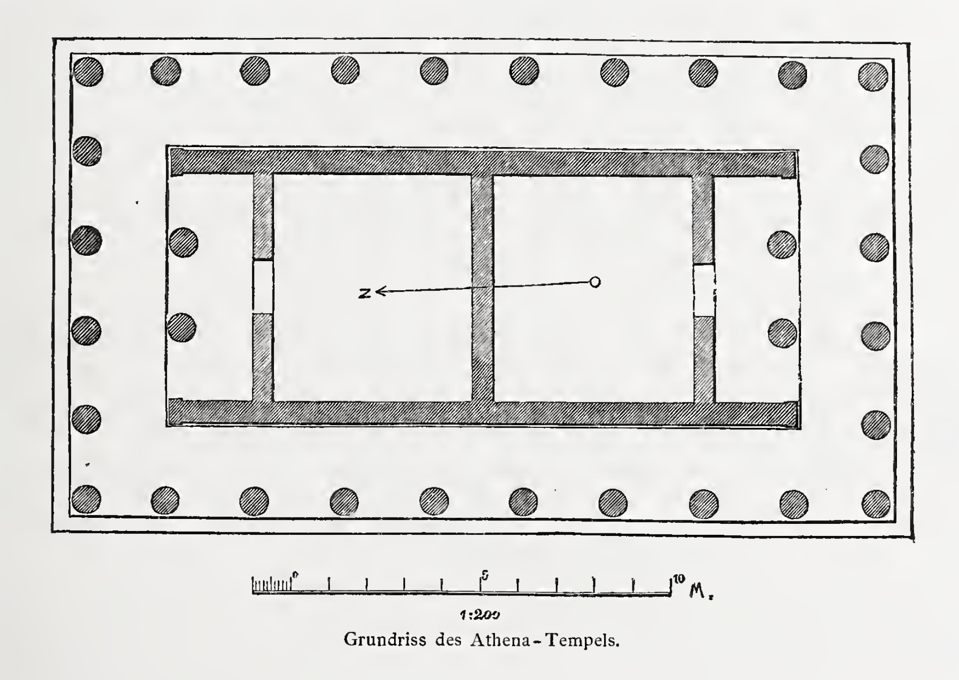
[1]) R. Bohn: Der Tempel der Athena Polias; in den Abh. d. K. Ak. der Wiss. 7. Juli 1881.

aus einem besonderen Block gearbeitet und auf den dazu ausgefalzten Architrav übergreifend, ein Kyma mit Abakus ruht.

Das Triglyphon, 0,535 Meter hoch, besteht aus einzelnen Blöcken, deren jeder eine Triglyphe von 0,310 Meter Breite mit anschliessender Metope umfasst. Das Relief ist gering, die Glyphen sind oben rund geschlossen.

Darauf ruht das Geison, welches in guter dorischer Formenbildung verhältnissmässig wenig Höhe (0,208 Meter) bei knapper Ausladung zeigt.

Für die weitere Gliederfolge versagen die Funde; wohl ist es wahrscheinlich, dass einige unweit gefundene schlichte Akroterien die obere freie Endigung der Längsfronten bildeten, doch musste von Darstellung derselben in der Zeichnung



Grundriss des Athena-Tempels.

Abstand genommen werden, da namentlich auch die Art ihrer Verbindung mit dem Geison fraglich erscheint."

Die teilweise vollständige Vernichtung selbst der Fundamente lässt die Plandisposition der Cella nicht mehr sicher erkennen.

Der vorstehende Holzschnitt giebt das als wahrscheinlich Ermittelte. Zunächst ist anzunehmen, dass durch eine mittlere Querwand eine Teilung in zwei Gemächer hergestellt war, da anschliessend an die westliche Cellawand, wie es scheint, einige schwache Reste davon sich nachweisen lassen. Sicher hingegen ist, dass nach Nord und Süd ein Pronaos bez. Opisthodom vorgelegt war, denn die oben erwähnten Felsbearbeitungen geben die Stellung von je zwei Säulen zwischen Anten. Es sind auch einige Trommeln gefunden worden, welche in das Schema der Pteron-Säulen nicht hineinpassen, weil sie geringeren Durchmesser und andere Höhen zeigen, gleichwohl aber dem Material und der Technik nach hierher gehören, und denen deshalb nur diese Stelle angewiesen

werden kann. Dazu ist auch jene bereits in der ersten Campagne und zwar in der byzantinischen Mauer gefundene Trommel zu rechnen mit der Inschrift:[1])

. . . τόνδε ἀνέθ[ηκεν
Ἀρτέμωνος παῖς
σοὶ Τριτογένεια θεά.

Die Zugehörigkeit dieser inschriftlich bezeichneten Säulentrommel zum Tempel wird dadurch, dass eine andere im Tempelgebiet gefundene Trommel an sie anpasst, noch wahrscheinlicher. Die Bildung der Ante zeigt eine der Front zugekehrte Breitstirn mit zwei anschliessenden Schmalseiten und zwar ist sie in der Weise hergestellt, dass Vertikalpfosten durch abwechselnd in die Wand eingreifende Binder mit dieser verbunden sind. Ihre Gliederung selbst würde allerdings eher darauf hinweisen, sie um so viel zurückzurücken, dass vor ihr noch eine Säule Platz finden könnte. Doch spricht hiergegen die Art der noch erhaltenen Fundierung. Die obere Endigung der Cellawand ist genau der Innenseite des Pteron-Architraves entsprechend profiliert: zwei Fascien von einem Kyma mit Abakus gekrönt. Nach den Auflagerspuren zu urteilen, scheint die Pterondecke aus Holz hergestellt gewesen zu sein. Da von dem Geison bis jetzt nur ein Stück gefunden worden, von dem Giebel aber gar nichts, so ist eine Bestimmnng über die Konstruktion des Dachgerüstes, sowie über Art und Neigung des Giebels unmöglich.

Dass die Vorhallen durch eine Thür mit den Cellen verbunden waren, dafür ist ein aufgefundener Thürsturz mit einfacher Umrahmung und leichter Krönung beweisend, welcher sowol wegen seiner einseitigen Profilierung als auch nach gewissen noch vorhandenen Fundamentspuren nicht wohl in die trennende Mittelwand, sondern nur zwischen Vorhalle und Cella gehört haben kann.

Spricht schon das Material und die Formengebung dafür, dass die Gründung des Tempels in eine höhere als die pergamenische Königszeit hinaufreicht, so tritt als weiterer Beweis noch die Technik hinzu; denn dieselbe weicht von der bei den übrigen bis jetzt gefundenen Denkmälern jener Epoche üblichen wesentlich ab. Hier finden wir noch strenge Gebundenheit in den Stossfugen, welche selbst bis in die Fundamente hinab geführt ist, bei exaktem Fugenschluss. Hier sind die einzelnen Plinthen durch Holzklammern verbunden, wie die noch gut erhaltenen doppelschwalbenschwanzförmigen Bettungen beweisen, wenn auch das Holz selbst durch die Feuchtigkeit verwittert ist. Nur die Eckquadern sind durch schmale Eisenklammern gehalten. Die Säulentrommeln haben ein Dübelloch in der Mitte mit seitlichem Gusskanal.

Dass als Masseinheit auch hier schon der Philetairische Fuss = 0,34989 Meter zu Grunde gelegt ist, verdient besondere Erwähnung; beispielsweise beträgt die Frontlänge in der Oberstufe gemessen 12,250 Meter = 35 Fuss, die Säulenhöhe 5,25 Meter = 15 Fuss u. s. w.

Dass dieser Tempel aber das älteste und vornehmste Heiligtum der Burg und der Athena Polias geweiht war, dafür ist der Beweis in der angeführten akademischen Abhandlung ausführlicher gegeben worden. Die ausgezeichnete Lage, das Altertümliche in Material und Technik sprechen dafür; und da jene vorerwähnte Trommel mit der Weihinschrift mit hoher Wahrscheinlichkeit hierher gerechnet werden kann, so ist ja dadurch die Benennung direkt gegeben. In voller Uebereinstimmung hiermit

[1]) Erster Ber. S. 189. SA. S. 75 f. = Abh. der Ak. a. a. O. S. 4.

stehen auch die zahlreichen plastischen und epigraphischen Funde in und um das Tempelgebiet, welche die Athena als Göttin des Platzes bezeichnen.

Schwierig erscheint die Beantwortung der Frage nach der ursprünglichen Gestaltung der Tempelumgebung. Dass sich ein grosser plattenbelegter Platz anschloss, ist durch einen kleinen Rest südlich, namentlich aber durch grössere, wolerhaltene Flächen im Norden und Osten gesichert. Wahrscheinlich ist aber diese Gesammtanlage im Zusammenhange mit der übrigen Ausschmückung des Platzes um den älteren Tempelort erst in der Königszeit entstanden. Die Forschung wird durch die gründliche Zerstörung, selbst des gewachsenen Bodens, sehr erschwert. Namentlich wurde, nach der Höhenlage zu urteilen schon im frühen Mittelalter, den Norden des Tempels deckend und östlich sich fortsetzend, eine christliche Kirche aus dem vorhandenen antiken Material errichtet, deren Marmorplattenboden sich noch erhalten fand. Ganz besonders haben dann die um dieselbe entstandenen, zum grösseren Teil in den Fels hineingearbeiteten Gräber ältere Spuren vollständig verwischt.

Auch die mannigfachen Cisternen (C auf dem Plane Taf. II) mögen hier gleich Erwähnung finden, welche, wie die verbindenden Thonrohrleitungen beweisen, teilweise antiken Ursprungs, im Mittelalter erweitert und überbaut worden sind.

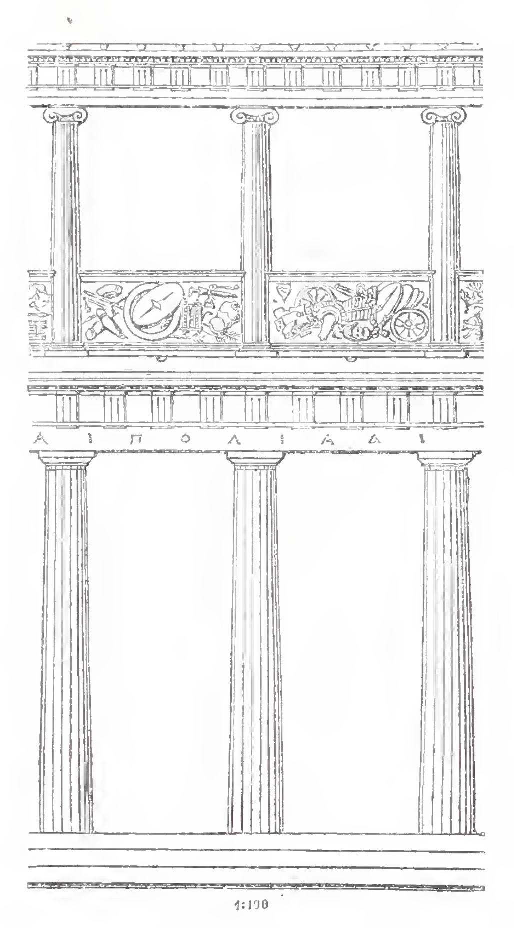
Südlich vom Tempel finden sich einige Felsbearbeitungen, welche an die Stelle für einen Altar denken lassen, daneben einige Mauerspuren, die vielleicht als die Reste eines besonderen kleinen Peribolos zu deuten sind. Westlich des Tempels, zwischen ihm und der Burgmauer, läuft von Nord nach Süd eine schmale Treppe 29 Stufen hinab, der obere Teil zwischen gemauerten Wangen, der untere tunnelartig durch den Fels gearbeitet. Sie biegt an ihrem unteren Ende als Gang westlich um und tritt in schmaler Oeffnung am Fusse der Burgmauer durch diese nach aussen, wo einige unterhalb noch erhaltene Stufen eine weiter abwärts führende Fortsetzung voraussetzen lassen. Diese Treppe konnte also wol nur dem Zweck einer direkten, mit Rücksicht auf ihre Enge vermutlich nur gewissen Personen zugänglichen Verbindung der unteren westlichen Terrasse mit dem Tempel dienen.

Durchaus besser erhalten ist der nördliche und östliche Teil des Platzes, weil hier früh durch die Verschüttung von oben her die älteren Reste gedeckt und dadurch geschont blieben. Allerdings ist es immerhin nur sehr wenig im Verhältniss zu dem, was einst hier gestanden. Nur die wiederholte Prüfung der geringen noch *in situ* befindlichen Reste und die vergleichende Messung der verstreuten Bauglieder ergab allmälig eine Vorstellung von der einstigen Gestalt.

Der jetzige Zustand zeigt im Norden in einer mit dem Tempel divergierenden, aber dem Südrande des Plateaus nahezu parallelen Richtung noch an einigen Stellen zwei Marmorstufen, welche sich über das Trachytpflaster erheben, teilweise nur die Bettungen, ja westlich nur noch die tiefer hinabreichenden Fundamente für dieselben. Auf ihnen ruhte aber eine dritte säulentragende Oberstufe; die gleiche Anordnung läuft rechtwinklig hierzu auf der Ostseite entlang. Es glückte der Versuch, verschiedene der zerstreut und gebrochen unter den Trümmern gefundenen Stufen vermittelst der Klammer- und Dübelspuren wieder in ihre alte Lage zu bringen, ja selbst eine Oberstufe mit der Säulenstandspur zu fixieren. Der Umriss war durch die ungleiche Verwitterung markiert, aber er zeigte auch die sich kreuzende Aufschnürung zur Bestimmung des Mittelpunktes. Wichtig war nun, dass diese Marke sich bis auf die zweite Stufe fortsetzte, und dass dasselbe auch noch auf anderen Stellen der Stufe beobachtet wurde; denn hierdurch war die Säulenaxe genau bestimmbar

und zwar zu 2,49 Meter. Nur das Eckintercolumnium war grösser. Das Gleiche wird auch für die östlich das Plateau begrenzende Fortsetzung dieser Halle gegolten haben.

Der untenstehende der angeführten akademischen Abhandlung entnommene Holzschnitt zeigt das Frontsystem der zweigeschossigen Halle, welches auf diesen Stufen stand. Es beginnt auf dem Stereobat mit dorischen Säulen, welche im Querschnitt ein Polygon von 20 Ecken bilden und aus mehreren, aber verschieden hohen Trommeln bestehen. Konnte somit die Höhe nicht direkt gewonnen werden, so erschien es nach Fundort und Uebereinstimmung der entsprechenden Durchmesser doch angebracht, vier Trommeln als zu einer Säule gehörig anzusehen, und dieses Resultat gewann noch an Wahrscheinlichkeit, als die durch Hinzurechnung des Kapitäls gewonnene Höhe von 4,98 Meter genau das Doppelte der Axweite ergab, was wohl kaum als Zufall anzusehen ist. Der untere Durchmesser beträgt 0,68, der obere 0,54 Meter.



System der zweigeschossigen Halle.

Bei dem Kapitäl mit niedrigem Abakus, straffem nur leicht gekrümmten Echinus und dreifacher Riemchenfessel sind die flachen, segmentförmigen Kanneluren angearbeitet. Verschwindend gering aber sind die Reste des auf diesen Säulen ruhenden Gebälkes; von der mehr als 100 Meter betragenden Frontlänge ist nicht ein vollständiger Architrav gefunden, sondern nur wenige Fragmente, welche bei 0,350 Höhe einen Abakus mit Tropfenregula zeigen; letztere ergiebt, obwohl unter sich sehr verschieden, als mittleres Axmaass 0,62 Meter, also ein Viertel der Säulenaxe. Da hiermit auch einige gefundene Triglyphen von 0,380 Höhe stimmen, sowie ein dorisches Geison mit horizontalen *viae*, so ist man berechtigt, für das Untergeschoss ein dorisches Gebälk und zwar viertriglyphisches System anzunehmen. Der Architrav trug eine Weihinschrift, von der uns aber ausser zwei unbestimmbaren Fragmenten nur die Buchstaben *ΔΙ* erhalten sind. Die Fundumstände würden nicht widersprechen, dieselben etwa als Schluss einer Widmung *ΑΘΗΝΑΙ ΠΟΛΙΑΔΙ* zu ergänzen.

Da der Geisonblock oben horizontal abgeschnitten ist und nur eine schmale wasserbergende Rinne hat, so erkennt man, wie auch die Witterungsmarken und Dübellöcher bestätigen, dass noch weitere Bauglieder darauf folgten. Und in der

That fanden sich auch einige Plinthen von 0.21 Meter Höhe, welche die gemeinsame Standplatte für das folgende Geschoss bildeten, auf denen die Teilung durch eingeritzte Linien vorbereitet und durch die Witterungsspuren gekennzeichnet war. Ueber einem quadratischen Sockel erhob sich bei gleicher Axteilung mittels Basis, die aus doppelter Spira mit Trochilus dazwischen bestand, eine jonisch kannelierte Säule von wahrscheinlich 3,45 Meter Höhe. Denn leider ist bis jetzt kein auch nur annähernd vollständiges Kapitäl gefunden worden, nur kleine Fragmente; aber diese, verglichen mit einem dreifach volutierten Pilaster-Kapitäl, legen den Schluss auf ein jonisches Kapitäl sehr nahe. Interessant ist endlich das Gebälk, welches ein Gemisch von verschiedenen Stilformen zeigt; ein zweifach faszierter Architrav mit Abakus und Tropfenregula ist mit dem Triglyphon darüber aus einem Block gearbeitet, bei einer Gesammthöhe von 0.560 Meter. Auf jede Axe kommen hier 5 Triglyphen. Darauf folgte ein Zahnschnittgeison mit Sima und Löwenmasken als Wasserspeiern. Auf der Oberfläche sind Einsätze für die schräg ansteigenden Sparren; also im Gegensatz zu dem unteren dorischen Geison ein Zeichen, dass hier der Bau nach oben hin beendet ist.

An die Unterteile der jonischen Säulenschäfte sind die Ansätze für Schranken direkt angearbeitet, welche das Obergeschoss zwischen den Säulen nach aussen abschlossen. Es sind hochkantig gestellte Platten, unten mit einem Profil gleich dem der Säulenbasis, oben mit kleinem Kyma und Lysis abgedeckt. Dieselben waren auf der dem Platze zugekehrten Seite mit reichem Relief geschmückt, und zwar stellte dieses bei einer lichten Höhe von 0,87 Meter die mannigfaltigsten Waffen und Kriegsgeräte dar; also liegt auch in diesem Trophäenschmuck ein direkter Hinweis auf die siegbringende Stadtgöttin, auf die Athena Polias und Nikephoros. Innen war die Fläche der Schranken glatt.

Die Aehnlichkeit dieses Aufbaues mit der grossen Halle, welche Attalos der Zweite in Athen gestiftet hat[1]), springt sofort in die Augen, was uns nicht befremden darf, da ja, wie wir sogleich sehen werden, der Stifter bei beiden Anlagen derselbe gewesen sein wird.

Es ist bisher nur von der Formengebung der Front gesprochen und die Bildung der Rückseite der einzelnen Bauglieder unerwähnt gelassen worden; diese zeigt durchweg dasselbe Princip. Nur der untere Architrav ist innen mit dreifacher Faszie, Kyma und kleinem Abakus gebildet, ebenso auch der obere als schmales Band mit leichter Krönung; im Uebrigen aber weisen sämmtliche Blöcke durch ihre rauhen Innenflächen darauf hin, dass sie weder zur Ansicht bestimmt waren, noch dass sich Marmor angeschlossen haben kann, sondern nur ein Holzgebälk. Es schliesst dieses den Gedanken an einen im Innern konsequent durchgeführten Marmorbau vollständig aus, wie solchen ja auch die bedeutenden Spannungen unmöglich erscheinen lassen, denn die Tiefe der östlichen Halle von der Oberstufen-Vorderkante bis zur Rückwand beträgt 5.47 Meter, ist also viel zu bedeutend für Marmor, wenn man die mobile Belastung berücksichtigt.

Die nördliche Halle ist sogar doppelt so tief, 11,18 Meter; da auch Holz hierfür nicht mehr ausreichen dürfte, so ist eine mittlere Stützenstellung eingeschoben worden; die Fundierung derselben ist durchweg erhalten, westlich als Unterquadern, auf denen sich

---

[1]) F. Adler: Die Stoa des Königs Attalos II. zu Athen. Zeitschrift für Bauwesen 1875, S. 17 ff. und Berliner Winkelmanns-Programm 1874, wozu ich aber namentlich bezüglich der Konstruktion des Querschnitts demnächst einige Nachträge geben werde.

noch die Standmarken der runden Basen erhalten, westlich nur noch die Fundamente für dieselben. Die Axweite ist genau doppelt so gross als in der Front, 4.98 Meter; also mit jeder zweiten Frontsäule korrespondiert eine Innenstütze. Schlanke Säulen auf attischer Basis werden ein hohes Kelchkapitäl mit etwas schematischen aber kräftig umgebogenen Blättern getragen haben, von welchem sich mehrere Exemplare fanden. Auch hierauf kann der Längsrichtung der Halle nach nur ein Holzarchitrav als mitteres Auflager für den Fussboden des Obergeschosses geruht haben. Dass auch Letzteres eine mittlere Stützenreihe, etwa aus Holz, gehabt habe, ist nicht notwendig, denn Decke und Dach, die nur sich selbst zu tragen hatten, konnten frei darüber gespannt werden.

Die Rückwand ist in der Weise konstruiert, dass die der Halle zugekehrte Fläche aus Marmorplinthen und zwar abwechselnd Flach- und Hochschichten besteht, die Rückseite dagegen aus entsprechend eingreifenden Trachytquadern. Auf einer Anzahl von Marmorplatten, welche den technischen Merkmalen nach zu jener Rückwand gehören dürften, liess sich in einer Zeile fortlaufend eine Inschrift verfolgen, welche lautet:

Βα]σιλεὺς Ἄ[τταλος] βασιλέως Ἀ[ττάλου χαριστή]ριον τῶν κα[τὰ] πόλεμον ἀγ[ώνων Διὶ κ]αὶ Ἀ[θ]ηνᾷ νικηφόρῳ.

Es wäre also, wenn auch ein solcher Platz für eine Weihinschrift, die ausserdem, wie bereits gesagt, schon auf dem Architrave stand, höchst auffallend bleibt, der Name des Stifters und wem die Halle geweiht, inschriftlich bezeugt, und dass dieses Attalos der Zweite gewesen, erscheint auch nach sonstigen historischen und technischen Gründen sehr wahrscheinlich.

Was die Technik im Allgemeinen betrifft, so kann dieselbe nicht als exakt bezeichnet werden; wol sind einzelne Details, wie z. B. die dorischen Kapitäle sehr schön gearbeitet, dagegen die Triglyphen selbst und ihre Einteilung sehr ungleich; manches, wie z. B. die Tropfenregula, ist zuweilen gar nicht ausgearbeitet; kurz das Ganze macht den Eindruck einer etwas schnellen und flüchtigen Herstellung.

An das Obergeschoss der Halle schliesst sich eine Reihe auf dem hier ansteigenden Terrain hochgelegener Gemächer an, die wol älteren Ursprungs, aber mit dem Hallenbau in Verbindung gesetzt worden sind. Bis zu sieben Schichten hoch ragen deren aus Trachytquadern konstruierte Umfassungswände empor. Interessant ist namentlich der östliche, tiefer als die übrigen angelegte Raum. Denn längs der West-, Nord- und Ostwand läuft, nur durch einen geringen Abstand getrennt, ein bankartiges Postament umher; in der Mitte der Nordseite aber verbreitert sich dasselbe zu einer grösseren Basis. Hier wird auf einem figurengeschmückten Marmorsockel die grosse Statue der Athena, welche dem Bilde des Phidias im Parthenon zu Athen so verwandt ist, gestanden haben (A auf dem Situationsplane Taf. II). Ort und Höhenlage, in welchen die Reste der Figur gefunden wurden, machen diese Annahme sehr wahrscheinlich. Dass dieses Gemach durch einen besonderen Giebel ausgezeichnet war, beweisen verschiedene daselbst gefundene horizontale und aufsteigende Geisonstücke.

Nordwestlich von der Halle und anschliessend an die soeben erwähnten Gemächer liegt noch ein grösserer Komplex von Zimmern, deren Richtung aber untereinander so wie von der Stoa abweicht. Noch sind die Mauern und die Thüren mit ihren Schwellen und Pfosten grösstenteils erhalten und lassen so viel erkennen,

dass die Anlage älteren Ursprungs, später verändert worden ist. Sie diente offenbar zu Wohnzwecken, ohne dass man jedoch schon jetzt, ehe nicht auch ihre nordöstliche Fortsetzung einmal aufgedeckt sein wird, eine nähere Deutung aussprechen könnte.

Die den Tempelperibolos östlich begrenzende Halle ist südlich durch eine besondere kombinierte Turmanlage abgeschlossen. Bei der gründlichen Zerstörung daselbst und dem vollständigen Fehlen der Bauglieder wird es indessen nicht möglich sein, die Ecklösung in bestimmter Weise zu rekonstruieren. Dass auch hier verschiedene Bauzeiten vertreten sind, ist aber sicher. Offenbar befand sich schon ein älterer Eingang zu dem Tempelplatze hier, von dem noch einige Reste, aber unter dem Niveau der jetzigen Halle, übrig geblieben sind. Nur das lässt sich erkennen, dass östlich, also nach Aussen, ein besonderer Raum portalartig vorsprang, wahrscheinlich 3 Axen breit, der mit einem Giebel gekrönt war. Er kennzeichnete den Haupteingang zu dem heiligen Bezirk der Athena Polias. Hiermit korrespondieren im Innern einige Spuren, welche auf eine allmälige Ueberwindung der Stufen durch eine geneigte Rampe hinweisen. Auch der Raum für eine Treppe zum Obergeschoss lässt sich hier passend unterbringen.

Der ganze Platz aber, für dessen Bedeutung die spätere Hinzufügung einer so imposanten Hallenanlage ein sprechender Beweis ist, war auch durch eine besondere Fülle von Einzelmonumenten belebt. Leider sind nur wenige Standspuren derselben noch vorhanden, hauptsächlich da, wo längs der Stufen das Pflaster sich erhalten hat. Denn aus der verschiedenen Abnutzung derselben erkennt man leicht, wo sie betreten sind, oder wo die davor und teilweise auf sie übergreifend aufgestellten Denkmäler solches hinderten. Dieses findet sich sowohl vor der Nord- als auch vor der Osthalle. Aber auch die Lehren sind auf dem Pflaster vorgeritzt. Dass jene schon in dem vorjährigen Bericht erwähnten und durch die diesjährigen Ausgrabungen noch wesentlich ergänzten Monumente zur Erinnerung an die siegreichen Schlachten der pergamenischen Könige hier ihre Aufstellung hatten, darf als gesichert betrachtet werden. Sie zerfielen nach Allem, was Material und Masse an die Hand geben, in mehrere Gruppen, und in der Schrift sind paläographische Kriterien geboten, welche teils auf Attalos den Ersten, teils auf Eumenes den Zweiten hinzuführen scheinen.[1]) Doch wird es erst genauer Nachuntersuchung an den sämmtlich für das Königliche Museum geborgenen Werkstücken bedürfen, um ein im Einzelnen gesicherteres Resultat zu gewinnen. Um die vollständige Grundrissform eines der Postamente zu bestimmen, hilft uns vielleicht eine Spur vor der Osthalle, welche genau 7,00, d. h. 20 Philetairische Fuss in der Länge misst; denn in ihr bin ich geneigt den Standort des einen der genannten Monumente wiederzuerkennen. Es wäre dieses ein längliches Rechteck mit einer Reihe von Gruppen, jede inschriftlich bezeichnet, während an der dem Eintretenden zugekehrten Schmalseite die generelle Weihinschrift Attalos des Ersten (vgl. Conze a. a. O.) gestanden haben könnte. Denn auch in diesem Block (1,05 Meter breit) wie in den Höhenmassen des Sockels kehrt der Philetairische Fuss wieder.

Nur eine Schwierigkeit bleibt hierbei. Ist das Pflaster und mit ihm der Standort der Denkmäler, welche doch zum Theil sogar auf Attalos den Ersten zurückgehen, älteren Ursprungs als die Stoa, als deren Erbauer ich Attalos den Zweiten ansehe,

---

[1]) Conze, in Sitzungsberichten der K. Ak. d. Wiss. 1881, S. 871.

oder wurde, wie sich ja Aehnliches auch in dem Peribolos des Augusteums gezeigt hat, die Aufstellung der Bildgruppen zugleich mit dem Umbau des Platzes verändert?

Andere Monumente werden längs des Südrandes gestanden haben, wie mehrfache Fundamentreste andeuten. In der Mitte des Platzes aber ist noch das Stück der Fundierung für einen Rundbau von etwa 5 Meter Durchmesser erhalten. Er ist später abgebrochen und in die Apsis der vorerwähnten byzantinischen Kirche verbaut worden, und so ist uns das Material teilweise erhalten. Die Werkstücke sind aus dunkelblauem Marmor gearbeitet. Auf mehreren Stufen erhob sich ein Sockel, der an seinem Rande nach den Spuren zu urteilen Bronzefiguren getragen hat. Er diente aber nur als Unterbau für eine darüber sich erhebende Rundbasis, deren Form wir nicht mehr näher bestimmen können. Das ganze Denkmal war der Inschrift nach dem Augustus, dessen Statue den oberen Sockel gekrönt haben wird, geweiht. Die Inschrift selbst wird weiter unten mitgeteilt werden. Dass aber ausserdem noch zahlreiche Statuen, namentlich auch von Priesterinnen der Athena Polias, umher gestanden haben, wissen wir aus den vielen inschriftlich bezeichnet aufgefundenen Basen.

Um eine Vorstellung von der einstigen Wirkung dieses heiligen Platzes zu geben, ist auf Tafel III der Versuch einer Rekonstruktion gemacht worden. Es ist ein Blick von Süden her. Im Vordergrund erscheint die Südterrassenmauer mit ihren gewölbten Nischen, links der Athenatempel, an ihm vorbei sieht man hinab in das Selinusthal; ganz rechts sind die Türme, von denen ausgehend die doppelgeschossige Halle zunächst nördlich läuft und dann in langer Front nach West umbiegt. Ueber die Halle schauen noch die Marmorsäulen des Augustustempels herüber.

So viel als vorläufige Mitteilung über die Gesammtanlage des Heiligtums der Athena. Auf die Ergebnisse sonstiger kleinerer Untersuchungen, welche sich daran anknüpften, schon jetzt einzugehen, erscheint nicht angebracht. Dieselben werden im Zusammenhange in der grösseren Publikation, welche wir vorbereiten, gegeben werden.

III. DIE EINZELFUNDE.

VON ALEXANDER CONZE.

Nachdem Herr Humann über Plan und Verlauf der Ausgrabungen, Herr Bohn über das eine Hauptergebniss, den Nachweis des pergamenischen Stammheiligtums, des Tempels der Athena Polias, und seine monumentale Ausstattung berichtet haben, bleibt zur Ergänzung noch eine Uebersicht der Einzelfunde zu liefern, obwohl Manches davon schon in den voranstehenden Berichten Erwähnung gefunden hat.

Die überwiegende Mehrzahl aller Fundstücke gehörte einst zu einem umfassenden Ganzen; es sind zumeist Ueberreste der Ausstattung des Athenaheiligtums. Zu ihm stand, wie jetzt immer mehr erhellt, auch der grosse Altarbau in Beziehung. Wenden wir uns zunächst mit einem Ueberblicke auf das, was die letzt-

jährigen Ausgrabungen zur Wiederherstellung des letzteren an Ergänzungsstücken geliefert haben.

Von den Reliefs sind es zwei ganze Platten, eine der Gigantomachie, eine des kleinen Frieses, beide in ziemlich beschädigtem Zustande; aber die des kleinen Frieses enthält die Gestalt eines bei einer Ceremonie Fackeln tragenden Mädchens, von höchster Anmut im Sinne der hellenistischen Kunst, und ist damit sogar von selbstständigem Werte. Die Gigantomachieplatte aber, mit einer nach links hin gewandten Göttin, ist eine Eckplatte und als solche für die Herstellung des Ganzen besonders wichtig. Wir besitzen bereits von zwei Ecken des Baus, von der südöstlichen und von der links am Treppenaufgange befindlichen beide zugehörige Reliefplatten, ausserdem von drei Ecken je eine Platte: den Dionysos (rechtshin gewandt), die Kybele (rechtshin gewandt), die über Gigantenleiber hinschreitende Göttin (ebenfalls rechtshin gewandt). Von den sechs Ecken, welche den Bau bilden, waren also fünf ganz oder zur Hälfte vorhanden. Die neu gefundene kann der Richtung der Figur nach an eine der drei bisher vereinzelten Eckplatten gehören oder auch die eine Hälfte der sechsten Ecke sein.[1]) Kurz, wir kommen der Vollständigkeit der Kombinationselemente einigermassen näher. Und darin liegt der grosse Wert auch der reichlich tausend jetzt neu hinzugefundenenen kleinen und kleinsten Bruchstücke, auch der unansehnlichsten oft, dass sie für die Herstellung nicht nur beschädigter Einzelheiten, sondern oft auch des Ganzen der Komposition Hülfe bringen können. Ein Beispiel dafür mag genügen. Schon wenige Tage nach dem Eintreffen der ersten Kisten mit Gigantomachie-Fragmenten im Königlichen Museum ist es Herrn Freres, dem trefflichen Verwalter dieses Theiles der Arbeiten, gelungen, in einem von Steinmetzen schon bis fast zur Unkenntlichkeit entstellten Plattenreste das Bindeglied zwischen den beiden, uns so glücklich erhaltenen Hauptgruppen zu erkennen. Der Steinmetz muss die Absicht gehabt haben, den Marmor etwa zu Treppenstufen oder türkischen Grabsteinen zurechtzuhauen; er hatte zu dem Zwecke die erhabenen Reliefteile aus dem Groben abgemeisselt und die ganze Platte der Länge nach in drei gleiche Streifen geteilt; für den Streifen links ist er damit zu Stande gekommen, er fehlt; die Trennung der andern beiden erscheint erst mit Meisselhieben in einer Längslinie markiert; bei der rohen Prozedur des Weiterdurcharbeitens dieser Linie ist dann aber der Marmor quer durchgesprungen, für die Zwecke der Steinmetzen damit unbrauchbar geworden und in verschiedenen Stücken liegen geblieben, deren fünf sich jetzt wieder zusammengefunden haben. Auf dem einen ist die Spitze des linken Flügels des von Athena überwältigten Giganten, auf zwei andern die Windung der zum Bisse nach der Brust desselben Giganten sich richtenden Schlange, auf dem untern Reste endlich ein formlos gewordener Teil eines hingestreckt liegenden Giganten vom Scharfblick des Herrn Freres erkannt. Wir haben den unmittelbaren Anschluss an die linke Seite der Athenagruppe und höchst wahrscheinlich, wie hier nicht weiter im Einzelnen auseinandergesetzt werden kann, schloss die verstümmelte Platte andererseits mit ihrem jetzt verlornen linken Rande unmittelbar rechts an die Zeusgruppe an. So, wie sie in der Rotunde des Königlichen Museums neben einander aufgestellt sind, Athena rechts, Zeus links, gehörten dann also die Gruppen, deren Korrespondenz von

[1]) Während des Druckes dieser Zeilen stellt sich heraus, dass sie mit der Kybele eine Ecke und zwar die Südwest-Ecke bildete. Ein grosser Schritt vorwärts ist damit in der Rekonstruktion des Ganzen geschehen.

Anfang an in die Augen sprang, in einer Gesammtheit von neun Platten aneinander.

Aus einem einzigen solchen Beispiele erhellt, dass wir nicht ruhen durften und dass, wenn auch die Wahrscheinlichkeit des Fundes grösserer Stücke geringer und geringer wird, wir auch fernerhin nicht ruhen dürfen, jeden noch findbaren Brocken des grossen Kunstwerks herbeizuschaffen, das uns zur Rettung und Herstellung in die Hand gegeben ist.

Auch an Architekturgliedern des Altarbaus und darunter an solchen, welche Inschriftreste tragen, ist die letzte Ausgrabungscampagne noch ergiebig gewesen.

Von Gigantennamen sind sieben ganz oder in Bruchstücken zu den früher gefundenen hinzugekommen. Vollständig sind die beiden Namen *Ὄβριμος* und *Οὐδαῖος*, letzterer als Name eines der wie die Giganten von der Erde geborenen Sparten sonst schon bekannt. Mit Zuversicht zu ergänzen ist *Πελ]ωρεύς*, ein auch bei Nonnus und Claudian überlieferter Gigantenname. Verstümmelt, wie sie gefunden sind, teile ich die übrigen vier mit: *ΤΑ* . . . ., ... *ΝΔΡΟΣ*, ... *ΜΟΔΟΔΙ* . . . . und . . . . . *ΟΣ*.

Von Götternamen in der Hohlkehle des Dachgesimses sind allerdings nur drei Reste gefunden, die Endung eines weiblichen Götternamens . . . *Α* und die wiederum einmal an sich eben so unansehnlichen, wie für die Rekonstruktion des ganzen Werks beachtenswerthen Inschriftreste eines an der Westhalde gefundenen Eckstücks; auf demselben steht nach rechts von der Ecke *Σάτυρο[ι* in halb zerstörten, aber doch, so weit hier angegeben, unzweideutigen Zügen, so dass die Kombination mit der nach rechts hin an eine Ecke gehörigen Platte des Dionysos, dem zwei Satyrn folgen, unwiderleglich scheint. Zur Linken der Ecke ist als kleiner Ueberrest eines dort sonst zerstörten Namens ein Stückchen von einem Schlusssigma oder -Omega erhalten. Es kann danach sowohl an eine männliche als an eine weibliche Figur, zu der links von der Ecke die Inschrift gehört hätte, gedacht werden, nicht aber, wie aus der Anmerkung auf voriger Seite hervorgeht, an die oben erwähnte neue Eckplatte von der Westhalde mit einer kämpfenden Göttin. Der Fundort hätte das sonst nahe gelegt. Das gefundene ist das sechste Eckstück des Deckgesimses, welches wir besitzen; sie sind also wahrscheinlich vollzählig wieder vorhanden.

Dass auf dem Ablaufgliede unter den Reliefplatten, tiefer als die Gigantennamen gestellt, Künstlernamen angebracht waren, hatte sich schon aus geringen in der ersten Campagne gefundenen Resten erkennen lassen (Erster Bericht S. 182. SA. S. 65). Wenigstens vier solcher Reste sind jetzt hinzugekommen. Der eine bietet nur die Buchstaben *ΛΑ*, ohne dass man sehen könnte, ob dieselben an den Anfang oder das Ende oder in die Mitte eines Namens gehören. Der zweite *Ἀθ]ηναίου* zeigt, dass die Künstler sich voll auch mit Beisatz des Namens ihrer Väter genannt hatten. Ein Künstlervater Namens Menekrates wird auch durch das dritte Bruchstück *Με]νεκράτο[υς* bezeugt, und, unweit von diesem an der Westhalde gefunden, lautet der vierte Rest einer Künstlerinschrift . . . . *ἐπόησαν*. Es waren an dieser Stelle also mehre Künstler als zusammen arbeitend genannt. Den mir vorliegenden Abschriften nach ist es möglich, dass die beiden letzteren Stücke aneinander gehörten: *οἱ δεῖνα Με[νεκράτο[υς]* . . . . . *ἐπόησαν*. Bevor man aber die dann sich als höchst wahrscheinlich ergebende Kombination ausspricht, derzufolge zwei Künstlerbrüder, die Verfertiger der umfang-

reichsten aller aus dem Altertume uns erhaltenen statuarischen Gruppen, an der Gigantomachie mitgearbeitet haben würden, wartet man besser die Ankunft der beiden Originalstücke im Königlichen Museum und die damit erst gebotene Möglichkeit ihrer genauesten Prüfung auf Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit ab.

Der Bericht über die als neues Material zur Rekonstruktion des Altarbaus gewonnenen Stücke mag als für den Augenblick genügend mit dieser Aufzählung der zugehörigen Inschriften beschlossen sein.

Wir wenden uns jetzt zu einem zweiten künstlerischen Hauptwerke, von dem uns leider nur Inschriften auf einzelnen Postament-Werkstücken geblieben sind. Wir Mitarbeiter haben uns gewöhnt es unter uns kurzweg das Schlachtenmonument zu nennen. Ob die durchweg zu Grunde gegangenen Bronzestatuen, welche dasselbe bildeten, auf nur einem, oder, wie jetzt Herr Bohn wahrscheinlich findet, auf mehren gleichgestalteten Postamenten standen, ändert nichts an der Identifizierung derselben mit den bei Plinius erwähnten Darstellungen der Gallierkämpfe des Attalos und Eumenes (Erster Bericht S. 194 ff. SA. S. 80 ff.).

Die Postamente waren über einem Kerne aus Standplatten und Deckplatten zusammengesetzt; auf den letzteren finden sich die Einsatzspuren der Bronzestatuen; auf beiden sind Inschriften angebracht. Auf den Standplatten stehen nahe unter dem oberen Rande meistens zweizeilig die Nennungen der einzelnen Schlachten, auf welche sich die darüber befindlichen Bronzegruppen der Weihgeschenke bezogen; einmal erscheint, in langer Zeile mit weitem Abstande der einzelnen Buchstaben unter eine fünfzeilige generelle Weihinschrift gestellt, auch ein Künstlername. Andere Künstlernamen waren, wie wir gleich sehen werden, auf die Vorderseite der Deckplatten geschrieben.

Auf der Standplatte einer der Schmalseiten eines Postaments ist vollständig erhalten die nicht auf eine einzelne Schlacht bezügliche Weihinschrift Attalos I[1]) (Inv. II, 94):

Βασιλεὺς Ἄτταλος τῶν κατὰ πόλεμον
ἀγώνων χαριστήρια Ἀθηνᾷ.

Durch ein hinzugefundenes Stück einer Standplatte ist die Inschrift Attalos' I, welche im ersten Berichte (S. 197. SA. S. 83) teils nach einer alten Abschrift Peyssonels, teils nach einem in der ersten Campagne gefundenen Hauptstücke mitgetheilt wurde, nunmehr bis auf den schmerzlich vermissten Anfang des Künstlernamens nahezu vollständig geworden[2]) (Inv. II, 9a).

Von einer andern Standplatteninschrift, welche ebenfalls bereits Peyssonel[3]) abgeschrieben hatte, ist wenigstens ein Teil wiedergefunden (Inv. II, 66); er bestätigt die Lesung Peyssonels *ΤΟΛΙΣΤΟΑΓΙΟΥΣ*, welche um so weniger in *Τολιστο[βω]γίους* zu ändern ist, als in der folgenden neuhinzugefundenen Inschrift dieselbe Namensform wiederkehrt (Inv. II, 3):

Ἀπὸ] τῆς περὶ ΠΗΓΛ . . . .
πρὸς τοὺς Τολι]στοαγίο[υς μάχης

[1]) Monatsbericht der Ak. d. Wiss. zu Berlin 1881, S. 871.
[2]) Monatsbericht der Berliner Ak. a. a. O. S. 872.
[3]) C. I. gr. II, 3536. Lolling in Mitth. des deutschen archäol. Inst. zu Athen VI, S. 100.

Vier andere Ueberreste solcher Standplatten-Inschriften sind so geringfügig, dass man kaum mehr als die Formel mit Sicherheit erkennt:

Inv. II, 10.	Inv. II, 90.	Inv. II, 91.	Inv. II, 8.
Ἀπὸ τῆς παρ[ὰ . . .	Ἀπὸ	. . . ΟΣΛ . . .	. . . . . . ΛΡΙΑΙ
καὶ τοὺς ΣΕ∠ . . . . (Σέ[μνονας?)	πρὸς τ	. . . ΗΓΟι . . .	. . . . .

Indem ich Fragmente, deren Zugehörigkeit zu dieser Inschriftengruppe einstweilen ganz ungewiss ist, einfach übergehe, habe ich nur noch drei auf den Vorderseiten von Deckplatten befindliche Inschriften hinzuzufügen, wobei es Erwähnung verdient, dass diese, wie schon an dem einen derartigen Stücke aus der ersten Campagne (Erster Bericht S. 196. SA. S. 82) [1]) bemerkt wurde, nach paläographischen Kriterien jünger als die Inschriften auf den Standplatten erscheinen.

Voranzustellen ist (Inv. II, 1):

Ὁ δεῖνα] Θηβαῖος
ἐπ]οίησεν

Erst dieses Stück hat gelehrt, dass die Inschriften auf den Deckplatten nicht, wie ich im ersten Berichte (S. 196. SA. S. 82) vermutete, Namen der oben dargestellten Gestalten enthalten, sondern Künstlerinschriften sind. Wir haben demnach eine Künstlerinschrift, die des Isigonos oder Epigonos, welche an einer Standplatte einzeilig über einen langen Raum hinlaufend offenbar eine ganze Reihe der oben befindlichen Statuen als ἔργα des einen jener beiden in Frage kommenden Meister bezeichnet. Dem entspricht, dass diese beiden Namen bei Plinius mit nur noch zwei andern als die der Urheber umfassender Werke (proelia) genannt werden. Ausserdem haben wir aber mit den gleich noch zu nennenden jetzt im Ganzen fünf Künstlerinschriften oder Reste von solchen an den Deckplatten; hier stehen die Künstlernamen mit dem Zusatze ἐποίησεν auf einem engeren Raume, daher die Schrift in zwei Zeilen geteilt. So scheint man hier die Arbeiter einzelner Figuren erkennen zu müssen. Vor allem Weiteren wird man die genauere tektonische Untersuchung der Postamentstücke, welche sämmtlich, auch die inschriftlosen, auf dem Wege in das Königliche Museum sind, abzuwarten haben.

Die beiden noch übrigen neuen Künstlerinschriften auf Deckplatten lauten:

Inv. II, 16.	Inv. II, 12.
Π]ραξιτέλης	Ξενοκράτη[ς . . . . .
[ἐποίησεν]	[ἐποίησεν]

Ob man den hier erscheinenden Bildhauer Praxiteles, der also Bronzefiguren arbeitete, in die Familienfolge des berühmten gleichnamigen Meisters wird einreihen dürfen [2]), bleibt dahingestellt. Xenokrates ist gewiss identisch mit dem uns bereits bekannten, an Bronzestatuen fruchtbaren und auch als Kunstschriftsteller thätigen Künstler aus der Schulfolge des Lysippos [3]).

Es mag im Anschlusse hieran bemerkt werden, dass von anderen Künstlerinschriften in der ganzen zweiten Campagne überhaupt nichts gefunden worden ist,

[1]) Monatsbericht der Ak. der Wiss. zu Berlin 1881, S. 871.
[2]) Benndorf in Zeitschrift f. bild. Kunst 1878, Beibl. S. 781.
[3]) Brunn, Gesch. der gr. Künstler I. S. 411.

ausser einem ἐ]ποίησεν; dabei kann auch erwähnt werden, wie bereits Brunn[1]) es berichtigt hat, dass der im ersten Bericht (S. 194. SA. S. 80) aufgeführte Bildhauer Epigonos durchaus nicht, wie ich nachlässiger Weise gesagt hatte, sonst unbekannt ist, sondern, wie ein Blick in die Indices lehrt, auch bei Plinius erwähnt wird und von Brunn und Furtwängler der hellenistischen Zeit zugewiesen war, eine Zeitbestimmung, welche durch die Inschrift nunmehr bestätigt ist.

Um aber zu den Bronzegruppen zurückzukehren, so haben uns die Inschriften gelehrt, dass sie nicht so ausschliesslich, wie Plinius' Worte annehmen liessen, auf Kämpfe mit den Galliern sich bezogen, sondern dass sie jedesfalls mehrfach die Galater nur als Verbündete oder Söldner der königlichen Gegner der Attaliden, speziell des Antiochos Hierax, angingen. Ueber das Aufkommen der pergamenischen Königsmacht grade in diesen Kämpfen hat soeben sehr einleuchtend U. Köhler gehandelt[2]). Der Standplatz der Gruppen war auf dem nunmehr ganz aufgedeckten, hallenumgebenen Freiplatze um den Tempel der Athena Polias Nikephoros; das darf man jetzt sicher annehmen. Gewiss hat Bohn sogar Standspuren derselben auf dem Plattenfussboden richtig erkannt; dass sie hier zu suchen waren, dafür zeugten schon die Fundplätze der erhaltenen Postamentteile sowohl auf dem Plateau des Athenatempels, als von da abwärts bis zur byzantinischen Mauer, zu der bei ihrer Erbauung die grosse Wanderung der kostbaren Materialstücke von Tempel und Altar her ging.

Wie Humann und Bohn es in ihren vorangehenden Aufsätzen ausgesprochen haben, so muss auch ich es hier noch einmal wiederholen, wie herrlich und bedeutungsvoll ausgestattet dieser um den unscheinbaren Tempel der Burggöttin in der Königszeit ausgeweitete Raum gewesen sein muss, als noch die Denkmälerwelt auf ihm versammelt stand, deren trauriger Vernichtung nahe gebrachte Reste wir jetzt auflesen.

Nachdem das späte Festungsgemäuer am Rande des Plateaus durch Humanns Arbeit gefallen ist, liegt der weite Ausblick über Land und fernes Meer als die unverwüstliche Naturmitgift des Platzes wieder frei vor Augen. Wenn wir zu dieser Aussicht gewandt auf dem antiken Pflaster, das von Schutt und Graswuchs wieder frei gelegt ist, umhergehen, können wir nach Bohns Wiederherstellung den dorischen Tempelbau, hart auf die Ecke über den Steilabhang gestellt, sich wieder erhebend uns vorstellen und in unserm Rücken in zwei Armen sich hinziehend die doppelgeschossige Halle mit den Waffenreliefs in ihren oberen Brüstungen, den Tempelplatz voll von Bronzestatuen und andern Anathemen. Für Siegesmonumente haben sich auch sonst noch Zeugnisse genug unter den Trümmern gefunden. In die Darbringungen an die Gottheit mischte sich Ruhmredigkeit der königlichen Stifter und an die Seite dieser Weihungen, welche oft verhängnissvoll gefährliche, aber glücklich überwundene Momente im Staatsleben verewigten, reihten sich die Denkmäler welche für Privatpersonen ein ehrenvolles Gedächtniss stiften sollten. Der Höhenpunkt all dieses Schaffens hier oben war das Jahrhundert des Königtums in Pergamon. Mit der römischen Periode nimmt es ab; einzelne Ehrenstatuen wurden zwar auch dann nicht selten errichtet, für die Priesterinnen der Göttin, für hohe römische Beamte; ein grösseres rundes Monument für Augustus entstand in dieser Zeit. Auch die Ehrenbezeugungen für Mitglieder der kaiserlichen Familie hören, so viel ich sehe, über die Zeit Hadrians, der auch hier nicht fehlt, hinaus auf. Verarmung, Verfall

[1]) Sitzungsber. der k. baier. Ak. d. Wiss. zu München 1880, S. 485 f.
[2]) In v. Sybels histor. Zeitschr. 1882, S. 1 ff.

war offenbar schon weit gediehen, der Athenatempel lag in Ruinen, als teilweise über dessen Unterbau sich hin erstreckend das letzte ansehnlichere Bauwerk friedlichen Zwecks hier auf der Höhe errichtet wurde, aus den Trümmern der antiken Denkmäler eine christliche Kirche. Die mohammedanischen Eroberer mögen an den Festungsmauern, welche, meist auf Grundlage der altköniglichen Befestigungen errichtet, sich bis heute in halbem Verfall erhalten haben, weiter gebessert haben. Sonst haben sie keine monumentalen Erinnerungen auf der Burg hinterlassen. Von keiner Moschee, auch nicht von türkischen Gräbern ist auch nur die geringste Spur bis jetzt bei den Ausgrabungen zum Vorschein gekommen. Die Tradition an Ort und Stelle weiss dagegen glaubhaft zu berichten, dass vor einigen Generationen noch einige, aber nur christliche, arme Haushaltungen oben ihr Leben fristeten, bis die volle Verödung eintrat. Der noch heute in voller Kraft stehende Aberglauben, dass der erste türkische Beamte der Stadt bei Gefahr sein Amt zu verlieren nie die Burg betreten darf, scheint auf etwas wie eine Verfluchung für die herrschende Rasse hinzudeuten. Hoffentlich lässt sich aus byzantinischen und mohammedanischen Quellen doch noch einmal etwas für die Spätzeit von Pergamon und damit vielleicht wenigstens für die Zerstörungsgeschichte des Platzes gewinnen. Wir können hier nur in ganz kurzem Ueberblicke zu vorläufiger Kenntnissnahme zusammenfassen, was von der einst glänzenden Ausstellung im Altertume in der zweiten Campagne der Ausgrabungen noch ferner wiedergewonnen ist.

Was von Inschriften grösserer Monumente der Könige Attalos I, Eumenes II und Attalos II aufgefunden ist, habe ich kürzlich zu einem besonderen Zwecke in den Sitzungsberichten der K. Akadamie der Wissenschaften (1881, S. 869 ff. Taf. I—III) zusammengestellt. Es galt dort nur die äusseren Schriftformen unter den Regierungen der genannten Könige möglichst festzustellen, sodann durch Vergleichung derselben mit den Schriftformen am Altarbau einen Anhaltspunkt zur genaueren Datierung dieses für uns wichtigsten aller pergamenischen Bau- und Bildwerke zu gewinnen. Die Entscheidung fiel abermals und mit verstärkter Wahrscheinlichkeit für die Regierungszeit Eumenes' II.

Was a. a. O. von den Königsinschriften bereits mitgeteilt ist, will ich hier nicht alles wiederholen. Der Zuwachs an Inschriften des ersten Attalos ist auch bereits oben (S. 81) aufgeführt. Von Eumenes dem Zweiten ist eine abermals auf den Krieg gegen Nabis von Sparta bezügliche Weihung, jedoch sehr verstümmelt hinzugekommen (vergl. Erster Bericht S. 197 f. SA. S. 84). Eine Inschrift Attalos' II. ist vollständig auf dem Rundpostamente einer verlorenen Statue, welche der König seiner Mutter setzte, erhalten (Inv. II, 45):

Ἄτταλος βασίλισσαν Ἀπολλωνίδα
τὴμ μητέρα φιλοστοργίας ἕνεκα
τῆς πρὸς αὐτόν.

Eine andere, eher ebenfalls von Attalos II, als von dem dritten Könige des Namens herrührende Inschrift, ist ganz besonders der Ergänzung und Erklärung bedürftig. Um dazu aufzufordern lasse ich sie hier folgen (Inv. II, 37):

Βασιλεὺς Ἄτταλος βασ[ιλέως Ἀττάλου (?)
καὶ οἱ μετ' αὐτοῦ στρατευσά[μενοι πρὸς τὸν δεῖνα
καὶ πολιορκήσαντες αὐτὸ[ν . . . .

παραβάντα τας διὰ Ῥωμαίων γε[νομένας συνθήκας
Διὶ καὶ Ἀθηνᾷ νικηφόρ[ῳ . . . . . .
τῆς τοῦ πολέμου συντελείας ἐπ . . . .

Wer ist der Gegner des Königs? Prusias von Bithynien?

Eine einzige historische Inschrift der Königszeit ist ausserdem erst nach Abfassung jenes akademischen Aufsatzes bei den allerletzten Aufräumungen ans Licht gebracht; deren Abdruck wird hier am Platze sein. Sie enthält eine Weihung seitens des Hülfscorps des achäischen Bundes, welches Eumenes II in der Entscheidungsschlacht bei Magnesia (190 v. Chr.) oder, wie es in der Inschrift selbst genauer heisst, am Phrygios-Flusse in Lydien zur Seite stand; sie gilt dem Bruder des Eumenes, Attalos, demselben, welcher später, als der achäische Bund gegen Eumenes verstimmt war, durch seine Verbindungen mit Polybius und andern einflussreichen Achäern beschwichtigend zu wirken suchte. Die Inschrift ist vollständig und lautet:

Ἄττ[αλ]ον βασιλέως Ἀ[ττ]άλου
ἀρετῆς καὶ ἀνδραγαθίας ἕνεκεν
καὶ τῆς εἰς ἑαυτοὺς εὐνοίας
Ἀχαιῶν οἱ διαβάντες κατὰ συμμαχίαν
πρὸς βασιλέα Εὐμένη τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ
ἐν τῷ συστάντι πρὸς Ἀντίοχον πολέμῳ
καὶ συναγωνισάμενοι τὴν ἐν Λυδίᾳ
παρὰ τὸν Φρύγιον ποταμὸν μάχην
Ἀθηνᾷ Νικηφόρῳ.

Unter den Ehreninschriften für einzelne Personen nenne ich sonst noch der Königszeit angehörig die eines *Βάλακρος Μελεάγρου* (Inv. II, 134), Namen, welche als die von Führern im Heere Alexanders des Grossen bereits vorkommen.

In grösserer Zahl, ihrer zehn, sind wiederum (vergl. Erster Bericht S. 189 ff. SA. S. 76 f.) die Ehreninschriften für Priesterinnen der Athena zum Vorschein gekommen; doch lohnt deren Abdruck hier nicht. Als eine Besonderheit ist zu erwähnen, dass in der einen (Inv. II, 169) der Vater der Priesterin Tiberia Claudia Melitene ein Wettrenner, der in mehreren Agonen gesiegt hat, ist (*θυγατέρα Τι. Κλ. Μιλαίου, δρομέως παρα[δόξ]ου κτλ*). Eine andere Priesterin, Otacilia Faustina, bekleidet neben dem Priesteramte der Athena Nikephoros und Polias auch das der Tochter des Germanicus, Livilla, wie Mommsen die Persönlichkeit feststellt, welche *σύνθρονος νέα νικηφόρος* heisst (Inv. II, 74).

Unter den Ehreninschriften für vornehme Römer mag hier eine auf eine bekannte Persönlichkeit angeführt werden (Inv. II, 19. 35):

Ὁ δῆμος [ἐτίμησεν
Πόπλιον Κοινκτίλιον Σέξτου υἱὸν Οὐάρ[ον
πάσης ἀρετῆ[ς ἕνεκεν.

Es ist ohne Zweifel, wie mir Mommsen bestätigt, der durch seine Niederlage in Germanien bekannte Varus.

Das ansehnlichste Monument, welches in der römischen Kaiserzeit hier oben aufgeführt wurde, war, wie schon erwähnt, ein Rundbau (s. oben S. 78). Er trug,

wie, wenn ich recht sehe, die Inschrift sagt, eine Statue des Augustus, dem ja ausserdem der prächtige durch die Ausgrabungen der ersten Campagne aufgedeckte Tempel weiter oberhalb auf der Burg errichtet war. Zwei Inschriften sind auf Quadern des Baues erhalten, die eine (Inv. II, 40) die ursprüngliche Widmung enthaltend:

Αὐτοκράτορα Σεβ]αστὸν Καίσαρα
τὸν πάσης γῆς καὶ θαλ]άσσης ἐπόπτην
ὁ δῆμος
καὶ οἱ κατοικοῦντες Ῥωμαῖοι
καθιέρωσαν.

Die andere (Inv. II, 23. 23a) rührt von einer Restauration des Denkmals her:

Η] βουλὴ [καὶ] ὁ δῆμ[ος
ἐπεσκεύασεν καὶ ἀπο-
κατέστησεν
ἐπιμεληθέντων τῶν περὶ
Τι. Ἰούλιον Ῥοῦφον στρατηγῶν.

Eine neue Aufklärung über die Familie des Augustus bietet, wie mir Mommsen nachgewiesen hat, die folgende ganz erhaltene Inschrift zu Ehren der Octavia, der älteren Schwester des Augustus (Inv. II, 64):

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Ὀκταουίαν τὴν Καί-
σαρος μὲν ἀδελφήν,
μ]ητέρα δὲ Σέξτου
Ἀπολήίου τοῦ
σωτῆρος τε καὶ εὐερ-
γέτου.

Mommsens Mitteilung zufolge war es bisher nicht bekannt, ob der Konsul des Jahres 725 der Sohn oder der Schwiegersohn der älteren Octavia gewesen sei. Jetzt ist jenes erwiesen und damit auch der Name des Gatten der Octavia festgestellt, den wir übrigens nicht kennen.

Unter den Resten von Dedikationen einzelner einstweilen nicht näher bestimmbarer Bauten erscheint auch eine an Hadrian (Inv. II, 48):

Αὐτοκράτορι Ἀ]δριανῷ σεβαστῷ καὶ τῇ πατρίδι Ποσείδιππος Ποσειδίππου.

Von achtzehn längeren Dekreten sind meistens nur Bruchstücke gefunden. Das eine (Inv. II, 68), von welchem ein Teil für die paläographische Betrachtung in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie (1881, Taf. IV) facsimiliert erschienen ist, bezieht sich auf den Freund König Attalos' II, Sosandros und dessen Sohn Athenaios, welcher letztere seinen Vater in der Ausübung des Priestertums des Dionysos Kathegemon vertreten soll. So gut wie vollständig erhalten ist in zwei Teilen ein Dekret zu Gunsten eines Asklepios-Priesters Asklepiades (Inv. II. 27. 174).

Ein besonderes Interesse erwecken vier Inschriften, welche in einer Beziehung zu den literarischen Studien am pergamenischen Hofe stehen. Den Schriftzügen nach rühren sie alle aus der Königszeit her.

Die eine (Inv. II, 53) ist eine metrische zwanzigzeilige Inschrift zu Ehren Homers. Sie steht auf einem schwarzen Steine, ist aber so verwittert, dass eine vollständigere Abschrift, als ich sie besitze, erst im Museum möglich werden wird. Unter anderen, anscheinend übrigens ziemlich nichtssagenden Lobpreisungen, wird auch der Streit der Städte um die Geburt des Homer in ihr erwähnt.

Zwei andre Inschriften stehen auf Marmorbasen, die offenbar ein Bildniss trugen. Die eine (Inv. II, 130) gilt dem *Ἀλκαῖος Μυτιλην[αῖος*, die andre (Inv. II, 86) dem *Ηρόδοτο[ς] Ἁλικαρνασσ[εύς*.

Die vierte dieser Inschriften literarischer Beziehung (Inv. II, 87) nennt *Τιμόθεος Μιλήσιος*, den berühmten Musiker und Dichter zur Zeit Alexanders.

Von Weihungen an andre Gottheiten als Athena ist zunächst ein kunstloser Trachytwürfel mit dem Worte *Δία* (Inv. II, 165) zu erwähnen; dem Zeus gilt auch ein anspruchsloses Altärchen mit der Inschrift (Inv. II, 135. 140): *Π[ατ]ρίῳ θ[ε]ῷ ὑψ[ί]στῳ Τάτιον εὐχήν.*

Dem Hermes gilt abermals (vgl. Erster Bericht S. 191. SA. S. 78) eine Weihung (Inv. II, 129):

Διόδωρος Ἀριστογένους
γυμνασιαρχήσας Ερμει.

Dem Apollon bringen eilf Theoren eine Widmung dar (Inv. II, 58).

Auf einem kleinen Altärchen steht in wohlerhaltener Schrift später Zeit (Inv. II, 108) nur *ΠΥΡΟΣ*, kaum anders als *πυρός* zu lesen, dann jedoch keineswegs einfach verständlich.

Endlich sei noch eine wohlerhaltene Inschrift aus der Königszeit mitgeteilt, Vermuthung über die beiden in ihr genannten Oertlichkeiten jedoch zurückgehalten (Inv. II, 24):

Διογένης Ἐπικλέους
κατασταθεὶς πρὸς τῇ ἐπιμελείᾳ καὶ φυλακῇ
τῶν ἐν Φιλεταιρείᾳ τειχῶν καὶ πυλῶν
καὶ τῶν περὶ τὸ Εὐμένειον ἱερῶν τῷ δήμῳ.

Sämmtliche gefundene Inschriften sind griechisch; nur ein lateinisches Bruchstück (. . VXORI . .) kam zum Vorschein.

Drei byzantinische Inschriftfragmente mit Monogrammen werden für die Entstehungszeit des Kirchenbaus in Anschlag kommen.

Dieser flüchtigen Uebersicht der Inschriftfunde, die ich, wie es in der Tageseile mir möglich war, niedergeschrieben habe, muss ein gleichartiger Ueberblick der Skulpturfunde sich anschliessen, damit der Aufgabe genügt sei, rasch eine vorläufige Kunde von der gesammten Ausbeute zu geben. Wenn sie zum Drucke gelangt, werden die über Triest expedierten Fundstücke alle im Museum angelangt sein, während wir auf diejenigen, welche über Palermo — Hamburg gehen, noch etwas länger zu warten haben werden. Von dem was im Museum eingeht, wird das Sehenswerteste nach Möglichkeit, welche Raum und Zeit diktieren, rasch dem Publikum in provisorischer Aufstellung zur Besichtigung geboten und in einer

kleinen, stets nach Bedarf neu aufgelegten „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke"[1]) kurz erläutert.

Schon jetzt sind zur Aufstellung gelangt ausser denjenigen Fragmenten der Gigantomachie, welche sich sofort an einen bestimmten Platz des Ganzen einfügen liessen, namentlich ein lebensgrosser weiblicher Kopf und drei Statuetten aus weissem Marmor.

Der Kopf, welcher in dem Hauptgemache nördlich hinter der Halle gefunden wurde (s. oben S. 57), ist so gut wie unverletzt, nur seiner metallenen Zierrate, Stirnbinde und Ohrringe, deren Spuren deutlich sind, beraubt. Er zeigt ein streng vorwärts blickendes Antlitz, das Haar ist eigentümlicher Weise nach hinten frisiert in einer Anordnung, welche die Herren Friedlaender und von Sallet an dem Nikekopfe auf einer Münze von Metapont übereinstimmend nachgewiesen haben. Der Kopf trägt, z. B. in der Augenbildung, deutlich die stilistischen Kennzeichen einer älteren Epoche als die, welcher alle sonstigen pergamenischen Bildwerke frühestens angehören. Man wird ihn im fünften Jahrhunderte v. Chr., oder, wenn später, mit eingehender Benutzung eines Typus jener Zeit entstanden denken müssen. Dass man Muster älterer Kunstschulen in Pergamon benutzte, werden wir noch weiter belegt finden.

Sodann die drei Statuetten, welche unweit des Burgthores gefunden sind (s. oben S. 54). Sie stellen eine ruhig am Boden lagernde und zwei im Kampfe lebhaft bewegte männliche Gestalten dar. Der eine Kämpfer erscheint durch die Löwenhaut, welche ihm über den Kopf gezogen ist, als Herakles charakterisiert; er wird mit vorgestreckter Rechten soeben seinen Bogen abgeschossen zu haben, trägt aber keinen Köcher. Die detaillierte Durchführung dieser Figur geht auf der Rückseite weiter als auf der Vorderseite, so dass man an eine die Rückseite herauskehrende ursprüngliche Aufstellung zu denken veranlasst wird. Der zweite Kämpfer ist ganz nackt, so weit erhalten waffenlos; es fehlen aber ausser dem Kopfe namentlich die Hände. Er tritt mit dem rechten Fusse hoch auf. Zu einer Erklärung fehlt jeder Anhalt. Ein grosses Dübelloch zeigt, dass er mit der Rückseite, etwa vor einer Wand, mit Metall befestigt war. Bei dem ruhig gelagerten Manne, ohne Kopf, dessen Unterkörper ein Himation umgiebt, ist wieder ein Unterschied der Bearbeitung derart zu bemerken, dass die Rückseite die bevorzugte ist. Dass diese drei Figuren zu einem Ganzen gehörten, ist nicht zu bezweifeln, am wenigsten bei den beiden kämpfenden. Naheliegend ist der gelagerten Figur halber der Gedanke, dass sie Teile einer Giebelgruppe sein könnten; dabei würde sich, so weit wir sehen, nur etwa der Giebel eines Propylaeenbaus, von dem Herr Bohn wenigstens die Fundierungen in der Osthalle nachgewiesen hat, als Standplatz bieten. Sonst stellt sich, da schon Humann die Erinnerung an die attalischen, übrigens etwas grösseren Statuetten von der Burgmauer der athenischen Akropolis angerufen hat, vielleicht die Frage ein, ob nicht auch diese Gruppe ähnlich wie jene, etwa auf der den Athenabezirk nach Aussen abschliessenden Mauer gestanden haben könnte, womit die angegebenen Eigentümlichkeiten ihrer Bearbeitung wohl vereinbar wären. Es bleibt vor der Hand aber doch nur soviel als Ergebniss von solchem Vermuten, dass wir noch vor einem Rätsel stehen. Die gute Erhaltung aller drei Figuren steht, soweit nicht Teile von ihnen ganz verloren sind, auf einer Höhe mit der trefflichen Ausführung.

---

[1]) 4. Auflage ausgegeben am 15. Nov. 81. Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

Andre Fundstücke werden im Museum sich diesen bereits ausgestellten anreihen, namentlich die besterhaltenen Teile der Reliefs mit Waffenstücken von der Brüstung der Halle um den Athenatempel (s. oben S. 74). Sie repräsentieren am besten den grossen Gewinn der zweiten Campagne. Derb gearbeitet, wie ihr Platz hoch am Gebäude es fordern mochte, zeigen sie in buntem Gemisch Waffenstücke, Kriegsgeräte aller Art für den Land- und Seekrieg: Schiffsschnäbel, Streitwagen, Feldzeichen, Pferdeschmuck, Helme, Schilde, Panzer, Schwerter verschiedener Form, Armstulpen und Beinschienen, einen Visirhelm und einmal eine Pfeilschleudermaschine. Sie werden für das Studium der Kriegsalterthümer hellenistischer Zeit ein unverächtliches Material bieten. Um hier wenigstens von einer einzigen Platte eine deutlichere Vorstellung des Dargestellten sowohl, als der Technik zu geben, ist sofort nach Eintreffen im Museum der Lichtdruck auf Taf. IV hergestellt worden; Herr Bohn ist, wie oben gesagt, geneigt den ganzen Hallenbau, dem die Reliefs angehörten, Attalos II (159—138 v. Chr.) zuzuschreiben, und es liegt nichts im Stile der Reliefs, welches dieser Annahme widerspräche. Für den dekorativen Zweck, welchem die Brüstungsreliefs zu dienen hatten, begnügte man sich um diese Zeit gewiss mit einer Ausführung aus dem Groben, welche übrigens deutliche Charakterisierung des Dargestellten nicht ausschliesst und sich in Einzelheiten, wie einem cameenartig wirkenden Gorgoneion auf einem Panzer zur delikatesten Ausarbeitung und grosser Weichheit der Form steigert. Die auf Taf. IV beispielsweise dargestellte Platte, welche nicht die ganze Länge eines Intercolumniums füllt, zeigt einen seltenen Gegenstand unter den Waffenstücken, unten am Boden liegend einen Visirhelm mit vollständig ausgearbeiteter bärtiger Gesichtsmaske. Hierunter wird der wirkliche Gebrauch dieses Schutzmittels für den Krieg in hellenistischer Zeit erwiesen. Ein solch unzweideutiges Zeugniss ist um so beachtenswerther, als es nach Benndorfs[1]) umfassenden Auseinandersetzungen ziemlich vereinzelt dasteht. Was übrigens unter den auf den Brüstungsreliefs dargestellten Waffen hellenisch, was etwa galatisch ist, zu sondern, muss Spezialuntersuchungen vorbehalten bleiben.

Unter den statuarischen Funden stehen zwei Athenastatuen und eine andre weibliche Figur schon durch Grösse und Erhaltungszustand obenan (s. oben S. 53 f. 54 f.).

Die eine der Athenastatuen ist kolossal, etwa wie der Mediceische Torso in der Ecole des beaux arts zu Paris, und wie dieser auf ein attisches Original des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückgehend. Wie bereits Humann bemerkt hat, ist es eine Nachahmung der Parthenos des Phidias.[2]) Dass eine mit freilich äusserst zerstörten Reliefs versehene Basis von Bohn als zu der Statue gehörig erkannt ist, wurde oben (S. 76) erwähnt. Auch dieses erinnert also an das athenische Vorbild.

Bei der weiblichen Statue, welche man Hera hat nennen wollen, ist es ebenfalls unverkennbar, dass sie nach einem älteren attischen Vorbilde gearbeitet ist. Sie steht aufrecht, ihre volle Gestalt ist bekleidet mit dem langen, stark untergürteten Chiton mit Ueberfall; mit der gehobenen Rechten zog sie ein Rückenmäntelchen hinter der rechten Schulter empor. Kopf und Unterarme fehlen leider.

Die zweite kleinere, übrigens reichlich lebensgrosse Athenastatue ist sorgfältig ausgeführt, zeigte bei der Auffindung auch deutliche Farbespuren. Eigenthümlich, doch nicht grade gefällig ist die Anordnung einer doppelten über der Brust sich kreuzenden Aegis. Es fehlen der Kopf und der rechte Arm.

[1]) Denkschr. der Kais. Ak. d. Wiss. zu Wien XXVIII, 1878, S. 51 ff.

[2]) Lange in Mitth. des deutschen archäol. Instituts zu Athen 1881, S. 60, ϑ.

Besonderes Interesse erregten bei ihrer Auffindung nahe am Thore die Stücke einer 0,88 Meter hohen Reliefdarstellung der Gigantomachie (s. oben S. 57), auf welcher grade die Gestalt des Zeus ganz und links von ihm die der Athena zum Teil erhalten ist. Ueber den architektonischen Zusammenhang, in den dieses Relief gehörte, haben wir aber nicht einmal eine Vermutung. Man wird diese kleine Gigantomachie bald in der Rotunde der Königlichen Museen neben den grossen Gruppen, die ihr als Vorbild dienten, aufstellen können und damit augenfällig die Belege für den Einfluss vermehren, welchen die Altarreliefs im Altertume auf die untergeordnetere Kunstproduktion ausgeübt haben.

Von anderen Bildresten will ich nur noch eine ornamentale Reliefdarstellung erwähnen: inmitten das von den Münzen bekannte Idol der pergamenischen Athena Polias, jederseits neben demselben ein Ochse, von einem Löwen überfallen.

Unter den architektonischen Einzelresten, an denen die zweite Campagne wiederum ergiebig gewesen ist, verdient das im Südwesten des Altarplatzes an der Burgmauer gefundene Krönungsstück eines grossen Postaments oder eines Altars besondere Auszeichnung (s. oben S. 61). Es ist ein Eckstück. An der Ecke erhebt sich vom untern Rande des Werkstücks, mit dem es auf einem Gesimse aufgeruht haben wird, ein kräftig ausladendes Palmettenakroterion, hinter welchem und über dem Gesimse eine starke Platte zurückspringend aufliegt, deren senkrechte Aussenseiten mit gross gehaltenen, über (Silens-?) Köpfe gelegten Epheugewinden verziert sind. Man glaubt einem Dionysosheiligtume, das ja zu den vornehmsten in Pergamon gehörte, nahe zu sein.

Von grossem Reichthum und höchster Zierlichkeit ist unter den architektonischen Ornamenten das leider nur aus wenigen Trümmern noch kenntliche Rankenornament mit dem eingefügten Bilde einer Eule. Durch einen Inschriftrest auf dem oberen Rande wird es der ersten Kaiserzeit zugewiesen. Eule und Adler, die heiligen Thiere der beiden Hauptburggötter, kehren auch im Ornament eines Friesbalkens, der am Thore gefunden wurde, wieder (s. oben S. 57). Eine Fülle kleiner Architekturglieder von einstweilen unbestimmbaren Bauten, welche alle sorgfältig gesammelt sind, entziehen sich der Aufzählung an dieser Stelle.

Dem entscheidenden Schritte, welchen die k. Museen mit der ersten pergamenischen Campagne, hoffentlich auch durch Betheiligung an den Funden von Olympia, auf Einbegreifen auch der Architektur in ihr Sammelgebiet gethan haben, hat in der zweiten Campagne der Fortgang nicht gefehlt. Das Aufbausystem des Athenatempels, sowie das der ihn umgebenden Halle sind beide in einem zweisäuligen Ausschnitte für die Wiederaufrichtung im Museum gesichert. Sie reihen sich den Systemen des Augusteums und des Gymnasiums aus der ersten Campagne an. Von da her harrt ihrer Aufstellung auch noch die ganze Exedra Attalos des Zweiten, vor Allem aber der grosse Altarbau. Dessen Reconstruction ist jetzt bereits sammt der Herstellung grosser Zusammenhänge der Reliefcomposition so weit gesichert, dass die Wiederaufrichtung des ganzen Wunderwerks in einem eigens dafür herzustellenden Lichtraume gefordert werden muss und gewiss als eine dann einzig dastehende Erscheinung auch zur Durchführung kommen wird.

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN.[1]

VON W. BODE.

II.

BILDWERKE DES ANDREA DEL VERROCCHIO.

Wenn wir im Verfolg unserer Studien über die plastischen Bildwerke der italienischen Renaissance in unseren Museen dem Giovannino des Michelangelo die Werke des Andrea del Verrocchio unmittelbar folgen lassen, so geschieht dies nicht, weil sich etwa eines derselben oder weil sie sich in ihrer Gesammtheit auch nur annähernd mit jener Marmorstatue Michelangelo's in künstlerischem Wert vergleichen liessen: neben derselben verdienen sie kaum in zweiter Linie genannt zu werden, wie sie denn auch hinter einer Reihe von Bildwerken anderer italienischer Meister unserer Sammlung wesentlich zurückstehen. Aber im Gegensatz zu den meisten dieser Skulpturen sind sie nicht nur sämmtlich bisher als Werke Verrocchio's unbekannt und überhaupt unberücksichtigt geblieben, sondern sie haben noch das ganz besondere Interesse, dass sie uns den Anhalt liefern, um dem Verständniss dieses grossen Künstlers, vor dem die Kunstforschung noch immer wie vor einer Sphinx dasteht, von verschiedenen Seiten näher zu treten.

Da auch unsere Gemäldegalerie dazu ein ähnlich reiches Material von gleicher Bedeutung bietet, welches gleichfalls bisher noch so gut wie völlig unbenutzt geblieben ist, und das Handzeichnungskabinet kürzlich ein mit mannigfaltigen Studien bedecktes Blatt des Verrocchio erworben hat, so glaube ich mich verpflichtet, meine Aufgabe über die einfache Beschreibung und Erklärung der plastischen Bildwerke des Verrocchio in unserer Sammlung hinaus zu stecken, indem ich aus dem Gesammtmaterial, welches unsere Sammlungen darbieten, das Oeuvre des Meisters zu erweitern und daraus ein schärferes Bild seiner Thätigkeit und künstlerischen Eigenart zu gewinnen trachten werde. Zugleich wird sich dadurch ein Einblick in das Atelier, in die Thätigkeit verschiedener seiner bekannten Schüler ergeben, der namentlich für die frühere Zeit des Leonardo von Bedeutung ist.

---

[1]) Siehe Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1881. S. 69 ff.

Nicht nur der nächste Zweck dieser Zeilen, sondern jene weitere Aufgabe erheischt das Ausgehen von den plastischen Arbeiten Verrocchio's. Denn wenn man dem Künstler als Maler bis in die neueste Zeit so wenig gerecht geworden ist, wenn selbst heute noch hervorragende Kenner, obgleich durch Crowe und Cavalcaselle der richtige Weg gezeigt war, Verrocchio's Gemälde mit denen der Pollajuolo u. A. verwechseln können, so liegt der Grund vornemlich darin, dass man die Skulpturen des Meisters nicht genügend kennt und nicht zum Vergleich herangezogen hat. An solchen plastischen Werken, die urkundlich beglaubigt sind, ist ja keineswegs ein Mangel: eine Reihe der verschiedenartigsten Skulpturen aus den verschiedenen Zeiten des Künstlers sind noch auf uns gekommen, darunter mehrere anerkannte Meisterwerke des Quattrocento überhaupt. Es genügt, sie kurz nach der Zeit ihrer Entstehung aufzuzählen, wobei diejenigen Werke ausgeschlossen bleiben können, die Verrocchio nur vollendete (wie den Sakristeibrunnen in San Lorenzo), oder welche er als Giesser ausführte (wie zwei Reliefs der Sakristeithür des Luca della Robbia im Dom zu Florenz und einige reine Gussarbeiten ebenda).

Die erste grosse Leistung des Künstlers ist das 1472 vollendete Grabmal des Piero und Giovanni de' Medici in San Lorenzo zu Florenz, höchst originell in der Verwertung einer Fensteröffnung als Nische, unübertroffen in der Farbenwirkung des verschiedenen Materials und in der Schärfe der Ornamentik. Diese Arbeit sicherte dem jungen Meister dauernd die Gunst des Lorenzo Magnifico; im Auftrage desselben entstand wenige Jahre nach Vollendung dieses Grabmals die Bronzestatue des jugendlichen David als Sieger über Goliath (1476, jetzt im Bargello)[1]) und die bekannte Brunnenfigur, ein geflügelter Knabe mit einem Fisch (jetzt im Hofe des Pal. Vecchio). Beide Meisterwerke der Bronzetechnik; das eine die vollendete Darstellung der frischen, siegesgewissen Jugend, das andere wohl kaum erreicht in der Darstellung kindlich ausgelassener Lust. Es folgen zwei Werke, die den Künstler in ganz anderer Technik und zugleich als dramatischen Erzähler kennen lehren: das Relief der Enthauptung Johannes' d. T. am Silberaltar der Opera des Domes zu Florenz (1478/80 ausgeführt), das einzige zweifellose Beispiel seiner vielgerühmten Thätigkeit als Goldschmied; und das Doppelrelief mit der Darstellung des Todes der Gattin Giovanni Tornabuoni's († 1477), der Ueberrest vom Grabmal derselben in Sta. Maria sopra Minerva in Rom; jetzt in Bargello. Während diese Arbeiten entstanden, erhielt der Meister die Aufträge auf drei der verschiedenartigsten und zugleich der grossartigsten Aufgaben, welche dem Quattrocento gestellt worden sind. Nur eine davon sollte er selbst noch vollenden: die Bronzegruppe des ungläubigen Thomas (vollendet und aufgestellt an Or San Michele 1483), als Gruppe im Aufbau wie in der Empfindung ebenso die hervorragendste Leistung der Renaissance wie die zweite dieser Arbeiten, die bronzene Reiterstatue des Colleoni in Venedig (1495 von Allessandro Leopardi vollendet), unbestritten das Meisterwerk unter allen noch erhaltenen Reiterstandbildern ist. Das grosse Marmorgrabmal des Kardinals Forteguerri endlich, für welches Verrocchio 1477 den Auftrag erhielt, das er aber über jene grösseren Aufgaben nicht vollendete, steht gleichfalls unter den zahlreichen Grabdenkmälern der Renaissance als ganz originelle Leistung da. Um sie als solche richtig zu würdigen, dürfen wir weniger auf das im XVI. Jahrhundert durch Lorenzetto fortgesetzte und von einem

[1]) Das kleine Aktstudium zum David, in bemaltem Thon, welches jetzt Eigentum des Berliner Museums ist, wird uns später noch beschäftigen.

Künstler des Barocks schlecht vollendete und unglücklich zusammengestellte Denkmal, das genauer als Kenotaph zu bezeichnen ist, als auf die kleine Thonskizze von des Meisters Hand zurückgehen, welche mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington Museum gelangte.[1])

Durch Vasari's Zeugniss wird uns diese Reihe urkundlich beglaubigter Werke noch um mehrere andere Arbeiten erweitert. Wenn diese auch leider meist nicht mehr erhalten sind, so können wir uns von einzelnen derselben doch, wie wir später sehen werden, eine Vorstellung bilden nach Kopien oder freien Nachbildungen aus der Werkstatt des Meisters. Die grossen Apostelstatuen aus Silber, welche Verrocchio im Auftrage Papst Sixtus' IV. ausführte, wurden im vorigen Jahrhundert gestohlen und wohl sicher eingeschmolzen. Zwei Reliefbüsten in Bronze, Alexander und David darstellend, welche Lorenzo de' Medici vom Künstler anfertigen liess, machte derselbe dem Matthias Corvius zum Geschenk. Was aus ihnen geworden, ist ebenso wenig bekannt, wie der Verbleib des Bronzeputto, der an der Uhr des Mercato Nuovo in Florenz die Stunden anzeigte. Von einem Dogengrabmal, das Vasari nur im Vorbeigehen erwähnt, haben wir keinerlei andere Nachricht. Die von Verrocchio restaurierte antike Marsyasfigur ist gleichfalls nicht mehr bekannt; denn die Statue im Gange der Uffizien, deren Restauration man dem Künstler zuschreibt, ist offenbar von Donatello restauriert.

Einige Arbeiten in Holz (Kruzifixe) und Thon erwähnt Vasari nur summarisch. Von den letzteren lassen sich wenigstens zwei noch nachweisen, die kleinen Modelle zu zwei Figuren in dem Relief der Enthauptung des Johannes am Silberaltar der Opera del duomo zu Florenz, welche Baron Adolphe Rothschild in Paris besitzt. Es sind dies der von hinten gesehene keck sich umschauende Krieger, welcher nach dem Streitkolben greift, und der schüchtern zuschauende Jüngling mit vollem Lockenhaar. Beide sind in der Grösse des Originals als Vorlage für die Silberarbeit, welche mutmasslich Schüler in der Werkstatt ausgeführt haben, mit grösster Sauberkeit und doch frei und geistreich in Thon ausgeführt.

Vasari ist auch die älteste Quelle für das Grabmal, von welchem oben schon das im Bargello aufbewahrte Marmorrelief genannt wurde. Herrn von Reumont verdanken wir den Nachweis, dass das Denkmal sehr wahrscheinlich nicht der Gattin des Francesco Tornabuoni gesetzt wurde, wie Vasari angiebt, sondern der Gattin des Giovanni Tornabuoni, Francesca di Luca Pitti, welche 1477 zu Rom im Kindbett starb. Wenn Reumont aber zugleich die Vermutung aufstellt, jenes Grabmonument habe nie in der Minerva zu Rom gestanden, ja Verrocchio habe es überhaupt nie vollendet, Vasari vielmehr Mino's Grabmal des jungen Giovanfrancesco Tornabuoni in der Minerva für das der Francesca genommen,

---

[1]) Pistoja besitzt neben dem Denkmal Forteguerri ein zweites Bildwerk, das grosse in Marmor ausgeführte Stadtwappen im Sitzungssaal des Palazzo Communale, das allerdings nach dem Datum 1494, welches es trägt, in seiner Ausführung nicht mehr auf Verrocchio zurückgeführt werden kann. Aber die Gestalten der nackten jugendlichen Genien, welche das Wappen halten, sind nach ihrer Bildung, wie nach Typus und Haltung so sehr im Charakter des Verrocchio, dass wir wohl annehmen dürfen, das Relief sei angefangen oder zum mindesten entworfen im Atelier Verrocchio's, als in demselben an dem Grabmal für Pistoja gearbeitet wurde. Herr K. E. von Liphart, welcher diesen Verrocchio'schen Charakter der Arbeit zuerst richtig herausgefühlt hat, war geneigt, den Entwurf derselben Verrocchio's grossem Schüler Leonardo zuzuschreiben.

so glaube ich diese Ansicht für irrtümlich erklären zu müssen. Nicht nur spricht Vasari, der Rom und seine Denkmäler doch vollständig durch langjährige Anschauung kannte, von den Gestalten der drei Kardinaltugenden, welche an Verrocchio's Grabmal angebracht waren, während diese an dem Grabmal Mino's fehlen: ich glaube auch eine jener Gestalten wieder aufgefunden zu haben. Mr. Cavendish Bentinck in London besitzt nämlich eine Marmorstatue der Fede in etwa dreiviertel Lebensgrösse, welche — nach dem Umstande, dass sie auf der Rückseite fast unbearbeitet ist — für eine Nische bestimmt war; und zwar, wie wir aus dem Gegenstand und der Analogie zahlreicher Grabmonumente des XV. Jahrhunderts schliessen dürfen, an der Reliefwand oder in der Einrahmung eines Grabmals. Ihr florentinischer Ursprung wird auf den ersten Blick zweifellos. Nach der reichen Gewandung mit ihren bauschigen, rundlichen Falten, der weichen Behandlung des Fleisches, der Tracht des Haares, das nach vorn über die Schultern fällt, nach der Bildung des Kopfes mit seinem eigentümlich milden Ausdruck, glaubte ich in ihr ein Werk des Verrocchio zu erkennen, wenn auch die Ausführung die Hand eines Schülers verriet. Die Mitteilung des Besitzers, dass der Verkäufer der Statue, von welchem er dieselbe vor einigen zwanzig Jahren in Rom erstand, sie als ein Werk des Verrocchio bezeichnete und die Minerva als den Ort namhaft machte, wo sie früher gestanden habe, lässt bei dem Charakter der Arbeit kaum noch einen Zweifel bestehen, dass wir hierin eine der von Vasari erwähnten Tugenden, welche das Grabmal der Francesca Tornabuoni schmückten, zu sehen haben.

Eine andere Marmorarbeit Verrocchio's, das Relief einer Maria mit dem Kinde, „di mezzo rilievo dal mezzo in su", welche nach Vasari's Angabe für den Palazzo Medici (Riccardi) gearbeitet war und zu seiner Zeit im Zimmer der Herzogin über einer Thür aufgestellt war, hat man traditionell in einem Madonnenrelief des Bargello wiederzuerkennen geglaubt. Und mit grösstem Rechte, wie ich glaube. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass die Ueberreste der plastischen Kunstschätze aus dem Inneren des Mediceerpalastes in den Bargello übergegangen sind, sondern die völlige Uebereinstimmung, welche dieses Relief in Typen, Formen, Gewandung und Behandlungsweise mit den Figuren des grossen Reliefs am Grabmal Forteguerri aufweist. Freilich beweist eine gewisse Schüchternheit und teilweise selbst Ungeschicklichkeit der Arbeit, dass diese, hier wie dort, mehr oder weniger von Schülerhänden herrührt; denn die urkundlich beglaubigten Bronzearbeiten zeigen nichts von solchen Schwächen.

Die Feststellung dieses Marmorreliefs als Werk des Meisters ist von grosser Bedeutung für die weitere Bestimmung einer Reihe anderer Arbeiten des Verrocchio. Nicht nur findet sich eine fast treue Kopie desselben in bemaltem Thon in unserer Sammlung, welche die beigegebene Tafel in phototypischer Nachbildung zeigt [1]): eine grössere Anzahl von Madonnenreliefs in Thon oder Marmor lassen sich nach ihrer engen Verwandtschaft mit jenem Marmorrelief mit Sicherheit auf Verrocchio oder seine Werkstatt zurückführen; und dasselbe lässt sich gleichfalls, worauf wir später einzugehen haben, für eine Gruppe ganz verwandter Gemälde nachweisen.

Eine vollendete, zweifellos ganz eigenhändige Arbeit Verrocchio's ist unter

---

[1]) Ein Zusatz des Kopisten sind die beiden Cherubim in den oberen Ecken. Das Relief befand sich früher auf einer Villa in der Nähe von Florenz und wurde 1879 für die Königlichen Museen erworben.

diesen Madonnenreliefs das unbemalte Thonrelief im Museum von Sta. Maria Nuova zu Florenz, mutmasslich das Modell zu einer Bronze- oder Marmorarbeit. Das Kind steht hier rechts von der Mutter, während das Marmorrelief im Bargello es links von ihr zeigt; dem entsprechen verschiedene Aenderungen in der Haltung der Arme der Madonna und in der Stellung des Kindes. Im Uebrigen sind beide Reliefs in Auffassung, Anordnung und Gewandung so verwandt, dass man auf den ersten Blick das Thonrelief für ein Modell zu der Marmorarbeit halten könnte. Jedoch ist ersteres in der Arbeit soviel voller, breiter und meisterlicher, so viel frischer in der Auffassung, dass es mit Recht, seitdem es überhaupt wieder beachtet worden ist, nicht nur als ein Werk Verrocchio's, sondern unbestritten als eine ganz eigenhändige Arbeit desselben angesehen worden ist.

In ihrem engen Anschluss an diese beiden Werke, aber zugleich in einem mehr oder weniger bedeutenden Abstand von denselben in der künstlerischen Durchbildung charakterisieren sich als Arbeiten der Werkstatt Verrocchio's nach dem Vorbilde jener beiden oder ähnlicher Originalarbeiten: im South Kensington Museum ein Thonrelief der Madonna (No. 7599), schon in der Sammlung Gigli-Campana, mit der es erworben wurde, richtig benannt; ferner ein Marmorrelief der Madonna mit dem Kinde in der Via della Chiesa in Florenz und ein zweites ganz ähnliches Marmorrelief, das von seinem Platze an der Aussenseite eines Hauses in der Via della Spada nach England verkauft und durch einen Eisenguss ersetzt wurde. Ein verwandtes Marmorrelief in Poggio Imperiale ist so viel geringer und lässt so wenig vom Geiste Verrocchio's empfinden, dass es wohl nur einem der Werkstatt desselben fernstehenden geringen Nachahmer zuzuschreiben ist. Ausser diesen freien Wiederholungen beweisen auch mehrere ziemlich getreue Nachbildungen des Marmorreliefs im Bargello in glasiertem Thon, von denen hier eine in der Galerie zu Prato und eine zweite in einem Tabernakel der Cap. de' Medici in Sta. Croce zu Florenz genannt seien, dass dieses Werk schon zu seiner Zeit sich eines grossen Rufes erfreute. Leichte Entwürfe mit der Feder zu diesen oder ähnlichen Kompositionen, zuweilen bis ins Kleinste mit denselben übereinstimmend, enthält das bekannte Skizzenbuch Verrocchio's. Die auf beiden Seiten bezeichneten Blätter desselben sind jetzt zerstreut; die Mehrzahl befindet sich im Besitz des Duc d'Aumale (8 Blatt) und des Louvre (10 Blatt); vereinzelte Blätter ausserdem in der École des Beaux-Arts zu Paris, im Museum zu Lille (No. 1419, unter der Bezeichnung Filippino Lippi), im Museum zu Dijon, im Print Room des British Museum und im Berliner Kabinet.[1])

Suchen wir aus dem Vergleich dieser Arbeiten des Meisters zunächst ein Bild seiner Eigenart zu gewinnen, seiner Typen, seiner Auffassung der Form im Nackten wie in der Gewandung, seiner Behandlung des verschiedenen Materials. Im Voraus sei bemerkt, dass Verrocchio innerhalb seiner Eigenart stets sehr mannigfaltig bleibt und unmittelbar auf die Natur zurückgeht; daher finden wir bei ihm, zumal in den von ihm selbst ausgeführten Werken, so wenig eigentliche Manier wie bei keinem seiner Zeitgenossen.

---

[1]) Vergl. Gazette des Beaux-Arts, 1879 S. 311 und 508. Eine Reihe dieser Zeichnungen, die eine Fundgrube für das Studium Verrocchio's bilden und daher hoffentlich bald eine besondere Behandlung erfahren, sind gelegentlich der Ausstellung von Zeichnungen alter Meister zu Paris 1879 von A. Braun photographisch nachgebildet worden.

Verrocchio's Gestalten sind durchweg proportioniert und ihrem Alter und Charakter entsprechend gebildet. Die Kinder dick und rund: die kurzen Beinchen und Aermchen mit ihren charakteristischen Fettfalten, ihren kleinen dicken und ungelenken Fingern und den beweglichen Zehen; der Kopf von runder Form mit dichtem Haar, das über der hohen Stirn sich meist zu einem dickeren Schopf zusammenlegt, mit dem Stumpfnäschen, dem kleinen Mund zwischen den Baussbacken und dem vorspringenden runden Kinn. Die jugendlichen Gestalten schlank und elastisch: mit vollen Locken oder reichem, phantastisch in Flechten oder in ein Kopftuch zusammengelegtem und nach vorn daraus hervorquellendem Haar; feine Gesichtszüge; um den Mund mit seinen schöngeschwungenen Formen und der etwas vorstehenden Oberlippe ein reizvolles Lächeln; die Augen mit grossem Augendeckel, über dem sich die Braue in Halbbogen wölbt; die Gesichtsform, namentlich bei jungen Mädchen meist etwas flach; der Kopf auf kräftig gebautem aber doch beweglichem Hals aufsetzend; der Hinterkopf wenig ausgebildet; die Extremitäten schlank und beweglich, bei jungen Männern sehnig und kräftig. Gestalten des Mannes- oder höheren Alters sind uns nur wenige unter den Werken Verrocchio's erhalten. Das kleine skizzenhafte Relief vom Grabmal Tornabuoni kann dafür kaum herbeigezogen werden, zumal wir hier teilweise zweifellos Bildnisse vor uns haben und die Ausführung Schülerhänden zuzuschreiben ist. Der Christustypus zeigt am Grabmal Forteguerri grosse Milde, die in der Ausführung durch die Schüler freilich etwas nüchtern ausgefallen ist; in der Thomasgruppe ist er aber von erhabener Grösse bei edlen ausgearbeiteten Zügen mit einem leisen Anflug von jüdischer Bildung. — Wie ganz anders die beiden Pollajuolo, in mancher Beziehung unserem Künstler nahe verwandt und daher, wie wir später sehen werden, noch heute mehrfach mit Verrocchio verwechselt, die Form auffassen und wiedergeben, zeigt am deutlichsten der Vergleich der neben einander angebrachten Reliefs des Verrocchio und des A. Pollajuolo am Silberaltar in der Opera del duomo.

Haltung und Bewegung sind bei Verrocchio bis in die Einzelheiten hinein auf den treffenden Ausdruck des dargestellten Momentes berechnet. Dabei machen sich aber gewisse sich stets wiederholende Eigenheiten bemerkbar, an denen sich der Meister verrät. So finden wir das Christkind regelmässig nackt dargestellt und zwar mit Vorliebe stehend, auf einem Kissen, in ruhiger Haltung, die Rechte, welche die Hand der Mutter unterstützt, zum Segen erhoben. Bei ruhig dastehenden Gestalten pflegt eine charakteristische, fast kokette Haltung des Spielbeines wiederzukehren, die bei Gewandfiguren durch ein leichtes Aufnehmen des Gewandes noch verstärkt wird. Umgekehrt ist bei lebhaft sich bewegenden Gestalten die Bewegung gewöhnlich dadurch noch verstärkt, dass beide Kniee stark eingeknickt erscheinen. Eine ganz besondere Liebe ist auf Zeichnung und Bewegung der Hände und Finger gelegt. Verrocchio ist hierin geradezu Meister und versteht dadurch den Ausdruck oft in schlagender Weise zu verstärken; man vergleiche nur die Thomasgruppe. Bei mehr statuarischen Figuren wird dadurch ein erhöhter Eindruck des Leichten, Graziösen hervorgerufen. Die Hand ist in ihrem langen Gelenk sehr beweglich; die Finger sind wohlgebildet und schlank; der Daumen meist stark nach aussen gebogen und der kleine Finger zierlich abgehalten und geknickt. Ganz Aehnliches können wir in der Bildung und Bewegung des Fusses und der Zehen beobachten.

Auch auf die Tracht verwendet der Meister eine ebenso grosse Sorgfalt; nicht nur auf den Faltenwurf, sondern auch auf die Wahl und Anordnung des Kostüms.

Auch darin zeigt er sich also als der ächte Lehrmeister und Vorgänger Leonardo's. Im Grossen und Ganzen schliesst sich Verrocchio natürlich hier an seine Vorgänger und Zeitgenossen an; jedoch besitzt er dabei allerlei Eigenheiten, welche zur Bestimmung seiner Werke nicht unwesentlich mit beitragen können. So finden wir die gefütterten Mäntel von schwerem Stoff, eine Mode der Zeit, mit besonderer Vorliebe von Verrocchio verwertet, da ihm dieselben für einen ausdrucksvollen, bauschigen Faltenwurf besonders günstig erschienen. Charakteristisch ist das Ueberklappen des Mantels über die eine Schulter, während der andere Arm frei bleibt, ein für die Mannigfaltigkeit der Gewandung und Hervorhebung der Gestalt besonders glückliches Motiv. Die Säume der Gewänder pflegt der Künstler mit einer Bordüre zu versehen, welche in einem schlichten breiten Bande oder häufiger noch in einer fortlaufenden Inschrift besteht. Mehrfach ist diese arabisch. Offenbar hatte der Künstler dafür ächt orientalische Stoffe vor sich; denn diese Inschriften von grossem ornamentalen Stil sind mit vielem Geschick, wenn auch unverstanden, Originalen jener Zeit nachgebildet. Man vergleiche den Saum am Lederkoller und am Gewand des David. Meines Wissens ist dies bei keine manderen italienischen Künstler dieser Zeit, soweit sie überhaupt Aehnliches anstreben, in ähnlichem Masse und ähnlicher Weise der Fall.

Im Uebrigen ist Verrocchio's Dekoration einfach, aber sehr ausdrucksvoll und fein durchgebildet: ein kräftiges, aus dem Akanthus entwickeltes Blatt, der Fruchtkranz oder Kandelaber als Flachdekoration, das Füllhorn, die Palmette und Rosette. Als Schmuck der festlich gekleideten Frau fehlt selten die Agraffe, welche den Mantel zusammenhält; bald als Cherub gestaltet, bald aus mehreren Perlen zusammengesetzt. Ein regelmässiger Schmuck der verheirateten Frau ist auch der äusserst geschmackvoll und oft sehr kunstreich angeordnete Schleier oder das Kopftuch, welches das zierlich gesteckte oder geflochtene Haar in seiner Form mehr hebt als verbirgt. An Rüstungen sind neben den genannten Pflanzenornamenten in stilvoller und kunstreicher Weise Köpfe von Fabeltieren als Gelenkköpfe und die Flügel derselben als Schmuck der Helmklappen verwertet. Die ganz abweichende zierliche Pflanzendekoration an der Rüstung des Colleoni und dem Zaumwerk seines Pferdes ist nur ein Beweiss, dass die Ausführung des Gusses oder zum mindesten der Ciselierung das Werk des Alessandro Leopardi ist, dessen beglaubigte Bildwerke die gleiche Ornamentik aufweisen.

Wenn ich bei dieser Schilderung der Eigenart des Verrocchio so weit ins Einzelne gegangen bin und grade anscheinend kleine und äusserliche Eigenheiten besonders hervorgehoben habe, so geschah dies, weil ich grade daraus ein wesentliches Hilfsmittel zu gewinnen hoffe, um eine Anzahl bisher dem Verrocchio gar nicht oder nur vermutungsweise zugeschriebener Werke, Skulpturen wie Gemälde, als eigenhändige Schöpfungen oder doch als Arbeiten seiner Werkstatt nachzuweisen. Ist es doch eine allgemeine Erscheinung, dass selbst der genialste Künstler in solchen Nebensachen und Beiwerk sich unwillkürlich mehr oder weniger wiederholt und sich darin ebenso leicht verrät, wie der Schriftsteller in gewissen Worten und Wendungen oder der Schreibende in gewissen Schnörkeln der Buchstaben.

Zunächst steht jener Gruppe oben beschriebener Madonnenreliefs ein Marmorrelief sehr nahe, das ich im Jahre 1875 auf einer Villa in der Nähe von Pontedera fand. Die Darstellung ist hier wesentlich verschieden: Maria sitzt auf einen Stuhl, das vor ihr auf dem Schooss liegende Kind anbetend; hinter diesem ein jugendlicher Engel, das Kindchen, das einen Ball in der Linken hält, mit beiden Händen auf-

richtend. Der Kopf der Maria ist fast der gleiche, aber noch reizvoller, wie auf dem Marmorrelief des Bargello; der Engel geht auf den Typus zurück, dessen vollendeter Ausdruck der David im Bargello ist. Die Tracht ist genau wie sie oben beschrieben wurde. Der Kopfschleier der Madonna ist mit ganz besonderem Geschmack angeordnet und durchgebildet; eine durch einen Cherub gebildete Agraffe hält auch hier, wie im Bargello-Relief, den Mantel zusammen. Das Kind trägt die gestreifte, anscheinend orientalische Leibbinde, welche es in jenem Relief und dessen Nachbildungen in der Hand hält. Auch hier Verrocchio's bauschiger, reicher Faltenwurf. Die Ornamente, welche in Gold oder Farbe aufgetragen sind, zeigen die charakteristischen arabischen Inschriften auf den Säumen der Mäntel neben einfacheren Zeichnungen in der Art, wie wir sie oben erwähnten. Aehnliche Musterung wie dort haben auch hier die Heiligenscheine, welche Verrocchio eigenartig zu bilden, und auf die er eine besondere Sorgfalt zuverwenden pflegt. Die Ausführung ist, wenigstens teilweise, nicht von der Vollendung und Feinheit wie in dem Madonnenrelief von Sta. Maria Nuova oder selbst in dem Marmorrelief des Bargello. Das Kind ist in Form und Bewegung nicht glücklich, namentlich sind die Händchen und die Füsse von klumpiger Form, wie auch die schlanken Finger des Engels nicht gut verkürzt erscheinen. Dagegen ist die Madonna selbst vorzüglich, sodass danach die Ausführung doch wohl zum Teil der eigenen Hand des Meisters zuzuschreiben sein würde. Einen Abguss dieses Reliefs besitzt die Abgusssammlung der Berliner Museen (Kat. No. 1648 A). Wo das Original sich zur Zeit befindet, vermag ich mit Bestimmtheit nicht anzugeben; angeblich zu London im Privatbesitz.[1])

Als ein Werk des Verrocchio lässt sich, wenigstens seiner Erfindung nach, mit gleicher Sicherheit ein Marmortabernakel bestimmen, welches ich in der Kirche Sta. Maria di Monte Luce vor Perugia vor zwei Jahren zum ersten Male sah. Ein Abguss,

[1]) Die Einzelheiten des Handels um dieses und um ein zweites Relief, das damit in engster Verbindung stand, mögen hier einen Platz finden, da sie für die Geschichte des Kunsthandels unserer Tage von besonderem Interesse sind. Die Familie, welche sich im Mitbesitz dieses Reliefs befand, besass in Pisa auch ein Madonnenrelief von Mino, welches mir 1875 für 12000 Lire angeboten wurde. Dieser Preis erschien mir nach den damals für Mino's Werke gezahlten Summen zu hoch. Da ich ohne ein Gebot zu machen, Pisa verliess, gingen die Besitzer in der Forderung allmälig herunter: schliesslich boten sie dem Museum das Relief für 4000 Lire an. Ich glaubte nunmehr zugreifen zu müssen, bemühte mich aber vergeblich um die Genehmigung der vorgesetzten Behörde, da die Einsendung des Originals oder einer Photographie, von welcher die Generalverwaltung den Ankauf abhängig machte, von dem Besitzer nicht zu erlangen war. Als zufällig um diese Zeit ein Verwandter der Familie, ein Geistlicher, nach Paris ging, nahm er das Relief mit sich, stellte es dort unter hoher Protektion in einem aristokratischen Salon aus und verlangte einen enormen Preis dafür. Er fand alsbald einen Kauflustigen und einigte sich mit ihm auf den Preis von 32000 Francs. Dadurch war uns aber nicht nur dieses Bildwerk entgangen, sondern auch der Erwerb jenes Reliefs des Verrocchio unmöglich gemacht; als dasselbe einige Zeit darauf in den Handel kam, verlangte man 80000 Francs dafür. Mit und zum Teil auch durch jenen Kauf des Mino-Reliefs (jetzt bei Mr. Gavet in Paris) begann jene Steigerung der Preise für Bildwerke der Frührenaissance auf das Fünffache, ja Zehnfache der unmittelbar vorher gezahlten Summen; und diese Steigerung scheint jetzt noch in raschem Wachstum begriffen. — Ich bemerke noch, dass jenes Relief Verrocchio's vor einigen Jahrzehnten auf einem Grundstück, welches früher Eigentum der Medici war, ausgegraben wurde. Eingerahmt war dasselbe durch zwei Prophyrsäulen, Monololithe von etwa einem Meter Höhe, die trefflich ciselierte Bronzekapitäle und Bronzesockel aus dem XV. Jahrhundert hatten; ein Beweis, welchen Wert man dem Relief von vorn herein beimass.

den ich damals davon nehmen liess (leider ist er sehr flüchtig hergestellt), ist in unserer Gipssammlung aufgestellt (Kat. No. 1648B). Die etwas entfernte Lage der Kirche und der Umstand, dass dieselbe sonst keine Kunstwerke enthält, ist wohl der Grund gewesen, dass man dies Tabernakel bisher völlig übersehen hat. Denn Jeder, der das Grabmal Forteguerri im Gedächtniss hat, muss hier sofort auf Verrocchio verfallen. Im mittleren Hauptfelde ist die Thür für das hl. Oel mit einer thorartigen Einfassung versehen. Zur Seite derselben stehen zwei reichgewandete jugendliche Engel, ächte Gestalten Verrocchio's, mit Leuchtern in den Händen. Ueber dem Thürabschluss zwei schwebende Engel, welche einen grossen Kelch halten, auf dem das segnende Christkind steht; sie sind nicht ganz so hoch im Relief gehalten als jene Leuchtertragenden Engel. Wie das Kindchen in Haltung und Bildung ganz dem Christkind auf jenen Madonnenreliefs des Verrocchio entspricht, in denen dasselbe zur Seite der Maria stehend dargestellt ist, so sind die schwebenden Engel fast getreue Wiederholungen der beiden unteren von den vier Engeln am Kenotaph des Forteguerri, welche dort die Mandorla mit dem segnenden Christus tragen. Der Aufbau des Tabernakels ist mit anderen gleichzeitigen Werken derart im Wesentlichen übereinstimmend. Der Abschluss besteht in einem Halbrund mit der Halbfigur Gottvaters zwischen zwei Cherubim. Die Ornamentik in flachem Relief ist von grösster Feinheit der Erfindung wie der Durchbildung und schliesst sich der Dekoration der Marmoreinfassung an Verrocchio's Mediceer-Grabmal in San Lorenzo unmittelbar an. Eine auffallende Verwandtschaft zeigt dieselbe auch mit dem Werke eines seiner Schüler, mit Francesco di Simone's Grabmal Tartagni in San Domenico zu Bologna: die beiden geflügelten Putten in gebückter Haltung, welche zwischen sich ein Medaillon halten, finden sich hier wie dort als Sockeldekoration; auch die Blattkapitäle der Pilaster und die Dekoration von Füllhörnern im Fries sind in beiden Werken sehr ähnlich. Sollte Francesco vielleicht das Tabernakel in der Werkstatt des Verrocchio ausgeführt haben? Denn eine Werkstattarbeit ist dieselbe, wie die oberflächliche Behandlung des Figürlichen beweist. Andrerseits ist sie aber, namentlich in dem Verständniss, mit welchem die Dekoration verteilt ist und in der Meisterschaft ihrer Erfindung so sehr dem Grabmal Tartagni überlegen, dass der Entwurf des Tabernakels unmöglich dem Simone, sondern nur seinem Lehrer zugeschrieben werden kann. Wie mir in Perugia mitgeteilt wurde, soll das Tabernakel, welches das Wappen des Fortebraccio trägt, urkundlich 1483 von einem Meister in Florenz ausgeführt sein, dessen Name in der Urkunde nicht genannt wird.

Unser Museum besitzt neben diesen Abgüssen auch einige Originale, die in der Erfindung und Ausführung oder wenigstens in ersterer auf Verrocchio zurückgehen, sämmtlich Arbeiten in Thon. Sie sind auf der beigegebenen Tafel in Phototypie wiedergegeben. Die Thonstatue des kleinen Täufers zeigt die Formen der Verrocchio'schen Kinder in deutlichster Weise, wie der Vergleich mit dem Christkinde auf dem nebenstehenden Relief unverkennbar beweist. Studien zu dieser oder einer ähnlichen kleinen Statue finden sich auf einem der Skizzenbuchblätter des Louvre; ein anderes Blatt zeigt den kleinen Täufer im Vorwärtsschreiten.

Eine ähnliche Kindergestalt, ein nackter Putto, der auf einer Kugel vorwärtsschwebend in eine Posaune stösst, ist im Besitz des Herrn Gustave Dreyfuss in Paris.[1]) Leider wurde diese Thonstatue, wohl das Modell zu einer Bronzefigur,

[1]) Herr Dreyfuss besitzt in seiner Sammlung, die an plastischen Bildwerken des Quattrocento so reich ist wie keine andere Privatsammlung, auch einen Kaminfries aus

in neuerer Zeit schwarz angestrichen, während bei unser kleinen Johannesstatuette noch die ursprüngliche Bemalung erhalten ist. Das Skizzenbuch weist auch zu dieser Figur einige flüchtige Studien auf: auf einem Blatte (im Louvre) finden wir einen Genius, in die Trompete stossend, fast in derselben Stellung wie ihn die Thonfigur bei Herrn Dreyfuss zeigt; auf einem zweiten Blatte ebendort ist zweimal ein Genius, mit langer Posaune in der Hand, ruhig stehend dargestellt.

Ihrer oberflächlicheren Behandlung wegen werden wir die Ausführung dieser beiden Arbeiten wohl der Werkstatt des Meisters zuschreiben müssen. Von einer ähnlichen Gestalt, dem oben schon genannten Putto, welcher durch den Schlag seines Hammers die Stunde an der Uhr auf dem Mercato Nuovo ertönen lies — sehr wahrscheinlich eine Bronzefigur — berichtet uns Vasari, dass sie „fu tenuta in que' tempi cosa molto bella e capricciosa".

Vasari erwähnt an derselben Stelle ausdrücklich, dass Verrocchio Verschiedenes in Thon, namentlich als Modelle, angefertigt habe; darunter auch „alcuni putti bellissimi". Ausser den genannten Arbeiten dieser Art besitzt das Berliner Museum zwei solcher Thonmodelle von nackten liegenden Putten, welche sich durch eine Zeichnung im Skizzenbuch mit völliger Sicherheit auf Verrocchio zurückführen lassen. Zum Vergleich gebe ich am Schluss dieses Aufsatzes ein Facsimile einer der beiden Zeichnungen, die sich auf einem Blatte im Besitz des Herzogs von Aumale finden. Das Wappen, auf welches sich der Knabe in der Zeichnung lehnt, ist leider nicht mit völliger Sicherheit festzustellen; am meisten Verwandtschaft soll es mit dem Wappen einer Familie von Verona haben; doch ist es auch dem Stadtwappen von Pistoja ähnlich. Ein Blick auf die bekannte Brunnenfigur im Palazzo Vecchio zeigt, dass Verrocchio bei beiden Arbeiten dasselbe Modell benutzte.

Weniger anziehend als diese frischen Bübchen mit ihrem naiven Lächeln, die in breiter dekorativer Weise ausgeführt sind, ist eine kleine Thonstatue unseres Museums, die trotzdem aber nach meiner Ueberzeugung als eigenhändige Arbeit des Meisters angesprochen werden muss: das kleine Thonmodell zum David im Bargello, das sich gleichfalls auf der beistehenden Tafel reproduziert findet. Richtiger bezeichnen wir es wohl als einen Akt zum David; und grade als solcher hat diese Arbeit ein ganz besonderes Interesse, da mir wenigstens aus dieser frühen Zeit (der David wurde 1476 vollendet) kein anderes plastisches Aktstudium eines Bildhauers des Quattrocento bekannt ist. Gegen diese Bronze zeigt dieselbe noch sehr wesentliche Abweichungen: das Modell ist hier ein ausgewachsener schlanker Jüngling; während der David in der Bronzestatue auf dem rechten Bein aufruht, ist in dem Aktfigürchen das linke Bein das Standbein, und ist dementsprechend auch die ganze Haltung in beiden Figuren nicht unwesentlich verschieden. Der Kopf des Goliath zu den Füssen Davids trägt hier den Stein noch in der Stirn, und zeigt im Ausdruck noch einen stärkeren Naturalismus, der in der Bronze, dem heiteren Eindrucke der Statue zu Liebe, sehr untergeordnet ist. Der flüchtig behandelte, fast idiotisch ausschauende Kopf war die Veranlassung, dass das Figürchen in der Ausstellung auf dem Trocadero in Paris 1878 wenig Beachtung fand, ja vielfach auch für unächt gehalten wurde. Allein abgesehen davon, dass wir hier offenbar einen Akt vor uns haben, bei dem es dem Künstler in erster Linie auf möglichst treue Wiedergabe des nackten Körpers ankam, sehen wir

---

pietra serena, der auf Verrocchio's Werkstatt zurückgeht. Zwei Genien halten schwebend das Wappen, während die Ecken mit einer sirenenartigen Gestalt geschmückt sind.

selbst an dem Marmorrelief mit dem Tode der Tornabuoni einzelne in der schiefen und steifen Haltung und der ungeschickten Form ganz ähnliche Köpfe, die dort wahrscheinlich gleichfalls nach einem etwas flüchtigen Modell des Meisters gearbeitet wurden. Das Interesse dieser Aktfigur liegt besonders darin, dass wir in diesen fast ängstlich treu und umständlich nach dem Modell gearbeiteten Formen die unmittelbare Naturanschauung eines Bildhauers des Quattrocento vor uns haben.

Die feine Bemalung, welche das Figürchen offenbar bald nach seiner Entstehung erhielt, ist noch fast unberührt erhalten. Eine Studie zum David in einem der Skizzenbuchblätter (No. 34 im Louvre) steht etwa in der Mitte zwischen dieser Statuette und der Bronzestatue des Bargello: das vorgeschrittenere Alter, die Behandlung der Formen und die gespreiztere Stellung hat dieselbe noch mit ersterer gemein. Auch andere Studien dieser Skizzenbuchblätter zeigen in der Auffassung und Behandlungsweise grosse Verwandtschaft mit unserem Modellfigürchen. Kleine mehr oder weniger freie Nachbildungen des David in glasiertem oder unglasiertem Thon (in Berlin, Pest, bei Dreyfuss u. s. f.) beweisen die Leliebtheit dieser Statue.

Das Skizzenbuch des Künstlers beweist durch eine beträchtliche Zahl verschiedenartiger Studien, dass er sich lange mit der Komposition eines hl. Hieronymus getragen hat. Ob und wie er dieselbe ausführte, ist nicht bekannt. Vasari erwähnt den in Thon modellierten Kopf eines hl. Hieronymus als eine „cosa maravigliosa". Wie dieser Kopf, so ist vielleicht auch die kleine Thonfigur eines hl. Hieronymus, welche mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington Museum kam, eine Vorarbeit für diese Komposition. Der Heilige, ein wohlgenährter, vollbärtiger Mann in mittleren Jahren, sitzt im Lesen vertieft mit nacktem Oberkörper, die Beine übereinandergeschlagen und den weiten Mantel darüber gebreitet. Hier hat der Künstler grade auf das Gewand das Hauptstudium verlegt: während der nackte Körper noch flüchtiger angelegt ist, ist der Mantel in seinem doppelten Tuch, seinen reichen, bauschigen Falten ein sehr vorzügliches, treues Studium nach der Natur. Die weiche, wenig energische Behandlung legt es nahe, hier eher auf eine plastische Arbeit des Lorenzo di Credi, des langjährigen Werkstattsgehilfen unseres Meisters, als auf ein eigenhändiges Werk des Verrocchio zu raten.

Dass der Meister der Thomasgruppe und des Colleoni der Mann dazu war, Charakterköpfe zu schaffen, dürfen wir von vornherein annehmen, wenn uns auch solche nicht mehr von ihm erhalten sind. Doch finden sich wenigstens alte Nachbildungen oder freie Reproduktionen, welche teilweise wohl auf die Werkstatt Verrocchio's zurückgehen und uns Rückschlüsse auf die Originale gestatten.

Der Christustypus, wie ihn Verrocchio so gross und mannigfaltig der jedesmaligen Situation entsprechend geschaffen hat: in der Taufe als den begeisterten, auf seinen Beruf sich vorbereitenden Jüngling, als den hehren Auferstandenen in der Thomasgruppe, als den Weltenrichter im Relief vom Forteguerri - Grabmal (und zwar hier als den milden Richter, ein Zug, der durch den Schüler, welcher das Relief ausführte, etwas ins Süssliche entstellt wurde) — diesen Typus finden wir in einer Reihe von Büsten in bemaltem Thon oder Stuck vom Ausgange des Quattrocento mehr oder weniger verblasst wieder. Eine tüchtige Büste der Art steht über dem Eingange zum Klosterhof neben der Collegiata in San Gimignano. Mehrere geringere hat das South Kensington Museum aufzuweisen. Im Kunsthandel zu Florenz sind dieselben auch jetzt noch nicht ganz selten; die Büste der Magdalena, eine herbe Büssergestalt, die ich mehrfach dort als Gegenstück der Christusbüste gefunden habe,

könnte ihrem Charakter nach gleichfalls in der Erfindung auf Verrocchio zurückgehen.[1]) Für eine dieser Christusbüsten ist uns der Name eines Schülers des Verrocchio erhalten: die im Saale der Akademie zu Pistoja aufgestellte bemalte Thonbüste ist urkundlich von Agnolo di Polo. Sie beweist übrigens in ähnlicher Weise wie auch Francesco di Simone's Grabmal Tartagni in Bologna, wie weit die meisten Schüler hinter dem Meister zurückblieben, sobald sie nicht dessen Kompositionen ausführten oder kopierten.

Künstlerisch vollendeter und weit mehr im Charakter des Meisters selbst als diese Köpfe, ist eine gefärbte Stuckbüste im Privatbesitz zu Florenz (bei Herrn Maler Landsinger). Die milden dem Christustypus Verrocchio's sehr verwandten etwas unbedeutenden Züge machen es wahrscheinlich, dass hier nicht Christus, sondern sein Jünger und Verwandter, der Apostel Jacobus d. Ae. dargestellt sein soll. Von den Apostelgestalten, die Verrocchio gross in Silber für den Peter in Rom ausführte, ist uns keine Nachbildung bekannt; doch können uns von denselben einzelne Entwürfe zu Aposteln und Heiligen in seinen Skizzenbuchblättern wenigstens einen Begriff geben.

Ein paar Charakterköpfe waren ohne Zweifel auch die beiden von Vasari gerühmten Reliefbüsten von Alexander und Darius, beide in Helm und phantastischem Waffenschmuck in Bronze ausgeführt. Was aus ihnen geworden ist, darüber besitzen wir ebensowenig irgend eine Nachricht wie über alle die verschiedenartigen Kunstschätze, welche der kunstsinnige Besitzer derselben, Matthias Corvinus, sich durch italienische Meister in Ungarn oder in Italien selbst anfertigen liess. Wohl aber sind uns, wie ich glaube, in verschiedenen Kunstwerken, die auf Verrocchio oder seine Werkstatt zurückgehen, mehr oder weniger treue Nachbildungen dieser Reliefköpfe des Meisters erhalten. Im Besitz von M. Rattier in Paris befindet sich nämlich ein grosses Marmorrelief, das Brustbild eines Kriegers in reichem Waffenschmuck, laut der Unterschrift: P̄ · SCEPIONI · den Scipio darstellend. Dieses, schon durch die köstliche Farbe des Marmors höchst bestechende Werk gemahnte mich, schon als mich Herr Gustave Dreyfuss bei dem Besitzer einführte, sofort an Vasari's Beschreibung der beiden Profilköpfe Verrocchio's. Die reiche Rüstung mit ihrem phantasievollen Schmuck stimmt ganz zu den Rüstungen der Krieger in Verrocchio's Relief des Dossale; das entzückende jugendliche Profil finden wir u. A. am David des Bargello. Die Arbeit ist so vollendet und dabei doch so frei, der Reliefstil so fein beobachtet, die Ornamente und selbst die lapidare Inschrift sind so sehr im Charakter Verrocchio's, dass ich nicht an der eigenhändigen Ausführung zweifeln möchte. Der Besitzer kaufte das Relief auf der Versteigerung der berühmten Sammlung seines Vaters als das anziehendste und köstlichste Stück derselben zurück. Meine Vermutung, dass hierin eine eigenhändige Variation jener beiden Bronzeköpfe zu sehen sei, wurde bestärkt durch eine Zeichnung Leonardo's, die ich kurz vorher im Besitz von Mr. Malcolm in London gesehen hatte, und die seitdem auf Ausstellungen in London und Paris und durch photographische Nachbildung allgemein bekannt geworden ist. Diese Zeichnung, die in jedem Strich den grossen Meister, aber zugleich sich als ein Jugendwerk desselben verrät, ist in Anordnung, in der Physiognomie, in der Rüstung sammt ihren phantastischen Ornamenten jenem Marmorrelief, zugleich aber auch zwei der bekanntesten beglaubigten Arbeiten des Verrocchio

[1]) Ebenso ein Thonrelief der betenden Magdalena umgeben von Cherubim im Privatbesitz zu Florenz, das sich auf der Donatello-Ausstellung zu Florenz 1881 befand.

nahe verwandt, dem Colleoni und den beiden älteren Kriegsknechten in dem Relief des Silberaltars in der Opera del duomo. Die auffallende Verwandtschaft im Typus des Colleoni mit diesen beiden Gestalten gestattet uns zugleich den interessanten Schluss, dass Verrocchio beim Colleoni kaum auf eigentliche Porträtähnlichkeit ausgegangen ist, dass ihm vielmehr vor Allem daran lag, den Typus eines gewaltigen Kriegsmannes zu schaffen. Und das ist ihm, wie Niemand nach ihm wieder, gelungen; denn seine Reiterstatue ist die grossartigste künstlerische Verkörperung des Condottierentums, einer der eigenartigsten und charakteristischsten Erscheinungen des Quattrocento.

Die Annahme, dass dem Verrocchio etwa das Porträt des Colleoni auch bei der Gestaltung jener beiden Krieger vorgeschwebt habe, wird dadurch unwahrscheinlich, dass Verrocchio bereits 1478, also ein Jahr ehe die Konkurrenz für den Colleoni ausgeschrieben wurde, an jenem Relief arbeitete; und zwar zunächst wohl jene kleinen Thonmodelle, von denen sich grade der eine jener beiden Krieger noch erhalten hat (im Besitz von Baron Adolphe Rothschild, wie oben erwähnt).

Wenn nun auch dem Colleoni die volle Bildnissähnlichkeit abgeht, so dürfen wir daraus doch noch nicht etwa schliessen, dass Verrocchio zur Darstellung der Persönlichkeit nicht befähigt gewesen sei. Nicht nur bespricht Vasari grade in der Vita des Verrocchio ausführlich die Art, wie man im Quattrocento mit Benutzung der Todtenmasken bemalte Stuckbüsten hergestellt habe, und nennt Verrocchio den Erfinder dieser Sitte, sondern, wie ich glaube, lassen sich auch mehrere noch erhaltene Porträtbüsten oder Modelle zu solchen auf den Meister zurückführen; darunter eine der ausgezeichnetsten, welche die Renaissance Italiens hervorgebracht hat.

In unmittelbarer Nähe jenes Madonnenreliefs des Meisters aus Palazzo Medici steht nämlich im Bargello die namenlose Marmorbüste eines jungen Mädchens, welches die Blumen, die sie in einem feinen Tuche gesammelt hat — es scheinen Vergissmeinnicht zu sein —, mit beiden Händen gegen die Brust drückt. Ihr Haar ist hinten in ein Tuch zusammengesteckt, vorn kurz geschnitten und künstlich gelockt. Das energische volle Kinn, die etwas aufgeworfene Unterlippe, die Augen mit ihren eigentümlich starken Deckeln unter den hochgewölbten Brauen, der breite starke Hals, auf dem der Kopf etwas schief aufsitzt, die Bildung und Bewegung der Hände mit ihren feinen langen Fingern, das äusserst geschmackvoll gelegte Gewand mit seinen feinen reichen Fältchen: alles das sind Eigentümlichkeiten, welche die jugendlichen Frauengestalten Verrocchio's fast ausnahmslos mehr oder weniger stark aufweisen, soweit nicht der Individualität Rechnung getragen werden musste. Man vergleiche nur auf dem Relief des Forteguerri-Monuments die Gestalten des Glaubens und der Hoffnung. Nur haben wir hier nach der köstlichen Durchbildung des Marmors und der Frische und Feinheit der Behandlung jedenfalls eine eigenhändige Marmorarbeit des Künstlers vor uns. Der kleine Kreis von Bewunderern des Meisters hat dieselbe auch stets für eine solche angesehen; hoffentlich wird der Umstand, dass die Formerei unseres Museums eine gute Form dieser Büste besitzt, derselben durch die Verbreitung der Ausgüsse in weiteren Kreisen die verdiente Anerkennung verschaffen und dadurch zum besseren Verständniss des Künstlers überhaupt beitragen.

Bei einer zweiten Marmorbüste eines jungen Mädchens weist neben der Verwandtschaft mit dieser Büste des Bargello auch ein äusserer Umstand auf Verrocchio als den Urheber: der Umstand nämlich, dass die Dargestellte nach dem im Muster ihres

Sammetkleides angebrachten Wappen eine Colleoni ist. Diese Büste, leider einmal zerbrochen und deshalb zusammengestückt und dann zu scharf gereinigt, befindet sich in der Sammlung des Herrn Gustave Dreyfuss zu Paris. Welches Mitglied der Familie des grossen Condottiere die Büste darstellt, vermag ich nicht zu sagen; schwerlich wol dessen bereits 1470 verstorbene Tochter Medea, deren Bilde im Grabmal zu Bergamo die Büste auch keineswegs gleicht. Wie die Haltung und die Kopftracht, das Kopftuch mit den vorquellenden kleinen Löckchen, fast die gleiche sind wie auf der Büste des Bargello, so verraten auch die für Verrocchio so charakteristische etwas flache Modellierung des Gesichts, die Bildung der Augen, des Halses, Kinnes u. s. f. die gleiche künstlerische Auffassung.



Marmorbüste eines jungen Mädchens im Bargello.

Das flüchtige Thonmodell zu der Büste eines halbwüchsigen Knaben, welches mir nach seiner Verwandtschaft mit den genannten Büsten gleichfalls auf Verrocchio zurückzugehen scheint, befindet sich im Besitze des Berliner Museums (Nr. 688) und ist hier auf dem Kollectivblatt in Phototypie wiedergegeben. Die Abbildung überhebt mich einer näheren Beschreibung. Die Aehnlichkeit in der Auffassung der Formen wie der Bewegung ist hier und in der Marmorbüste des Bargello so augenfällig, dass man in beiden Dargestellten Mitglieder derselben Familie zu vermuten versucht wird. Leider ist auch diese Büste einmal gebrochen und dann ungeschickt wieder zusammengesetzt und zu scharf gewaschen, so dass die Frage, ob diese Thonarbeit ein eigenhändiges Werk Verrocchio's ist oder nicht, kaum noch zu entscheiden ist. Die Benennung Pico della Mirandola, unter welchem Namen die Büste 1841 durch Waagen vom Grafen Orlandini in Florenz gekauft wurde,

ist völlig aus der Luft gegriffen und, wie der Vergleich mit der bekannten Büste des vornehmen Gelehrten beweist, zweifellos falsch.

Eine ganz ähnliche, gleichfalls jetzt unbemalte Thonbüste eines Jünglings mit vollen Locken, etwas oberflächlicher und geringer als die eben genannte und daher wohl sicher eine Arbeit der Werkstatt des Verrocchio, besitzt das South Kensington Museum (No. 4485).

Wenn ich schliesslich auch einige kleine Medaillonbildnisse zwar nicht mit Bestimmtheit dem Verrocchio selbst, aber doch dem Kreise der ihm unmittelbar sich anschliessenden Künstler zuzuweisen wage, so hat mich als Laien zu einem solchen Urteil der Erfolg einer früheren ähnlichen Bestimmung ermutigt: ich hatte, in einem Aufsatze über Benedetto da Majano, diesem Künstler das schöne Medaillon des Filippo Strozzi zugeschrieben und sehe zu meiner Freude, dass mir sowol Armand wie J. Friedlaender in dieser allerdings nahe liegenden Hypothese gefolgt sind. Es handelt sich hier um die Medaillons der jungen Giovanna Albizzi, Gemahlin des Lorenzo Tornabuoni (vermählt 1486)[1], der Maria de Muciny und der Nonina Strozzi (1489). Der Vergleich dieser Reliefbildnisse (zwei derselben sind im IV. Heft des letzten Jahrganges unserer Zeitschrift auf Tafel XXVIII und XXIX in Lichtdruck wiedergegeben) mit den weiblichen Büsten, als deren Urheber wir soeben Verrocchio nachzuweisen versucht haben, wird ihre Verwandtschaft mit denselben augenscheinlich machen. Einen Umstand, der diese Vermutung noch wahrscheinlicher macht, werden wir später noch berühren, wenn wir unter Leonardo's Jugendarbeiten auch einige Zeichnungen junger Frauen im Profil zu nennen haben, von denen wenigstens die eine wie der Entwurf zu einem den vorliegenden entsprechenden Medaillon erscheint.

---

[1]) Herr Dr. A. Bayersdorffer äusserte vermutungsweise gegen mich, ob nicht die Giovanna Albizzi auch in der Marmorbüste des Bargello dargestellt sein könnte. Ich gestehe, dass mir dazu die Formen der beiden Köpfe, trotz mancher Verwandtschaft, doch zu verschieden erscheinen. So zeigt die Büste eine vorspringende Unterlippe und ein starkes Kinn, in der Medaille dagegen treten beide zurück.

(SCHLUSS FOLGT.)



DURERS „ANTIKISCHE ART".

VON H. THODE.

In welchem Verhältniss stand Dürer zur Antike?

Ist der Nürnberger Meister an den gerade während seiner Lebenszeit so mannigfach der Erde und der Vergessenheit entsteigenden alten Kunstwerken, die in ganz Italien einen Sturm der Begeisterung erregten, teilnahmslos vorübergegangen, oder hat er sie gekannt, gewürdigt und studiert?

Die Frage ist bekanntlich in letzter Zeit Gegenstand der Controverse gewesen, so dass es mir geboten scheint, ihr noch einmal nahe zu treten und von Neuem in Sonderheit die Apollo-Zeichnung in London im Hinblick auf ihre Beziehungen zur Antike und auf ihre Stellung im Studiengange des Meisters zu prüfen und damit zu untersuchen, ob Dürer selbst in der Kunst seiner Jugendjahre eine „antikisch art", deren Mangel die venezianischen Künstler später seinen Werken vorwarfen,)[1] gehabt hat.

Das im Sammelbande Dürer'scher „Tekeningen" im British Museum befindliche, mit der Feder ausgeführte Blatt, das von Ch. Ephrussi publiziert worden ist,[2]) zeigt uns Apollo mit wallendem Lockenhaar, den Kopf im Profil nach rechts gewandt, in der nach unten gestreckten rechten Hand eine Art Scepter, in der linken die Sonnenscheibe mit verkehrt geschriebener Bezeichnung: „Apolo" (sic), auf felsigem Boden stehend. Rechts sitzt vom Rücken gesehen mit nur im Umrisse angedeuteten Kopfe Diana, die linke Hand abwehrend gegen die Sonnenstrahlen erhoben.

Die sehr sorgfältige, in den Schraffierungen fast zu mühsam und kleinlich vorgehende Technik, sowie der Mangel des Monogramms weisen auf eine frühe Entstehungszeit hin und erinnern entschieden an die Zeichnungen aus dem Jahre 1494. Unzweifelhaft war der Apollo, wie die Spiegelschrift lehrt, für den Stich oder den Holzschnitt bestimmt. Die überraschende Aehnlichkeit, welche die Figur in Stellung und Bewegung mit dem vatikanischen Apollo zeigt, wurde von Lehrs, der in nicht ganz logischer Weise vornemlich von der Verwandtschaft des letzteren mit dem Adam des Kupferstiches vom Jahre 1504 (B. 1) spricht, die Londoner Zeichnung aber, welche doch die Grundlage des Adam ist, nur nebenbei erwähnt, erkannt, von Herman Grimm im Allgemeinen anerkannt. Bei genauerer Vergleichung aber findet letzterer in dem fliegenden Gange der Statue einerseits und in der stehenden Stellung des Adam andererseits, sowie in der Verschiedenheit der Körperverhältnisse einen so absoluten Unterschied, „dass sich bei beiden Gestalten kein Anklang gemeinsamer Eigenschaften finde". Bei einem Vergleiche jedoch kommt nicht der Adam, der sich, wie später noch einmal im Zusammenhange betrachtet werden soll, erst aus dem Apollo der Zeichnung entwickelt hat, direkt in Berücksichtigung, sondern eben dieser letztere. Dass derselbe schreitend gedacht werden kann, giebt auch Grimm zu, mir scheint

[1]) Vergl. Campe: Reliquien S. 13.

[2]) Gazette des beaux-arts II Pér. 1877 XVI, S. 537.

diese Annahme unabweisbar, da das vorgesetzte rechte Standbein die Bewegung nach vorne anzeigt. Freilich ist diese nicht eine so beflügelte und leichte, wie beim Apollo vom Belvedere, immerhin aber eine analoge und dürfte die Abweichung wohl sicher auf die Zeichnung der Statue, die Dürer vorlag, zu schieben sein. Geben doch häufig genug noch jetzt die Umrisszeichnungen derselben in unsern Handbüchern der Kunstgeschichte keine klare und richtige Idee von der Beinstellung. Vielleicht ist auch die reine Profilhaltung des Kopfes, die sich bei Vorderansicht der Statue ja nahezu ergiebt, auf die Vorlage zurückzuführen. Die freie Veränderung des linken Armes erklärt sich aus dem Bedürfnisse der Komposition, während die eigentümliche Lage des Scepters geradezu nur aus der Anpassung an die Haltung des rechten Armes und der rechten Hand an dem antiken Werke, an welches auch der Felsblock links als verkümmerter Baumstamm des Originales unmittelbar erinnert, verständlich ist. Die wallenden Locken schliesslich sind, wie aus der Zeichnung klar und zweifellos zu sehen ist, spätere Zuthat und haben als solche, wie das Weglassen des Gewandes nichts Auffälliges. Vergleichen wir ferner die Mafse und Proportionen,[1]) so stellt sich die überraschende Thatsache heraus, dass das Verhältniss des Kopfes und der Arme zur gesammten Körperlänge, sowie der Beine zum Oberkörper bis auf einen verschwindend kleinen Bruchteil dasselbe ist, und damit wird nicht allein Grimms diesbezüglicher Einwurf entkräftet, sondern wie mir scheint, die Abhängigkeit der Zeichnung von der Statue geradezu bewiesen.

Wickhoff hat auf den Zusammenhang des Dürer'schen Blattes mit dem Apollo und Diana darstellenden Kupferstiche des Jacopo de' Barbari (B. 16),[2]) sowie auf die des letzteren Einfluss verratenden Proportionsangaben auf der Zeichnung aufmerksam gemacht. Es frägt sich nun, in welchem Verhältnisse die beiden Kompositionen zu einander stehen. Auf dem Stiche steht Apollo von einer Strahlenglorie umgeben in leicht nach rechts ausschreitender Stellung, im Begriffe den Pfeil vom Bogen zu entsenden. Hinter dem Boden, der durch Kreise und Sterne als Himmelskugel charakterisiert ist, befindet sich rechts eine halb sichtbare, durch den beigegebenen Hirsch als Diana und durch den Stern über ihrem Haupte als Himmelskörper gekennzeichnete Frau. Da die Handlung und der allegorische Gedanke des Sonnenaufgangs und Monduntergangs hier deutlich versinnbildlicht und unmittelbar verständlich ist, was sich von Dürers Darstellung, die erst aus Barbari's Stich heraus erklärt werden kann, nicht behaupten lässt, ist an eine etwaige Abhängigkeit Barbari's von Dürer nicht zu denken. Das umgekehrte Verhältniss, wie Sydney Colvin und Wickhoff es annehmen, scheint richtiger und wahrscheinlicher. Und doch: ist auch der allgemeine Inhalt und die Anlage der Darstellungen dieselbe, so ist gleichwohl die Verschiedenheit im Einzelnen und die Selbständigkeit Dürers im Apollo so gross, dass eine Erklärung dafür notwendig gesucht werden muss. Sie ergiebt sich am einfachsten aus dem Apollo von Belvedere. Wiederholt schon ist auf die im beflügelten Gange und in dem Motive des den Bogen tragenden linken Armes deutlich hervortretende Aehnlichkeit der Barbari'schen Figur mit dem letzteren hingewiesen worden. Jedoch ist die Antike hier nur in ganz freier Art benutzt und eigentümlicher Weise, während der Oberkörper, der Kopf und der linke Arm dieser entspricht, der Unterkörper im

[1]) Es diente mir ein verkleinerter Gipsabguss des Apollo dazu.

[2]) Publiziert von Ch. Ephrussi: Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari. Paris 1876. S. 15.

Gegensinne gegeben. Da also in gleichen Kompositionen Dürer wie Barbari dieselbe Statue verwertet haben, die Priorität aber dem letzteren zukommt, bleibt für die Entstehungsgeschichte der Zeichnung fast keine andere Auffassung übrig als diese: Dürer wusste, dass Barbari die Antike benutzt hatte und wetteiferte so mit diesem in derselben Darstellung, indem er sich an das gleiche Vorbild hielt. Höchst wahrscheinlich war es der Italiener selbst, welcher dem lernbegierigen jungen Deutschen, der an seinem Werke Gefallen fand, die Zeichnung des vatikanischen Apollo verschaffte oder ihn auf dieselbe hinwies. Mit dem Studium der letzteren aber beginnt für den nordischen Künstler zugleich dasjenige des nackten, menschlichen Körpers, und damit die Renaissance. — Warum es Dürer unterlassen, das Blatt zu reproduzieren, ist heute natürlich nicht mehr mit Bestimmtheit zu sagen. In gereifteren Jahren aber, ungefähr zu derselben Zeit, als er den Apollo in den Adam verwandelte und mit diesem seinen Sieg über Barbari's Formenauffassung feierte, kehrte er noch einmal zu demselben Gegenstande zurück und hielt sich wie absichtlich diesmal in der Komposition strenger an dessen Stich, als wollte er seine Kunst in direkten, die Unterschiede grell zeigenden Vergleich mit der des Italieners setzen.[1]) Die klassische Allegorie ward unter seinen Händen zum Genre, der leichte, elegante Sonnengott zum muskulösen, herkulischen Manne, die mühelose Bewegung des Schiessens zur angespannten Kraftanstrengung. Was bei Barbari zu viel der Poesie, ward bei ihm zu viel der Wirklichkeit. Wie es scheint, hat sich ersterer trotz des erdrückenden künstlerischen Uebergewichtes seines anfänglichen Schülers und trotz dessen Mitteilungen aus Venedig im Jahre 1505, welche den Nimbus des Italieners schwächten, noch lange einer grossen Beliebtheit und begeisterter Anhänger, wie Anton Kolb einer war, erfreut, denn noch im Jahre 1532 griff Peter Vischer, als er seine bekannte, jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg befindliche Statue des Gottes entwarf, auf den bogenschiessenden Apollo zurück und entlehnte die Figur des Stiches fast getreu, nur in den etwas mehr gedrungenen Körperformen die eigene deutsche Weise bewahrend.[2])

Die Zeichnung nach der Antike blieb aber für Dürer kein todtes Kapital, sondern wirkte fruchtbringend und anregend weiter hinaus. Als er dem Ding, d. h. der Kenntniss der Proportionen, die ihm Barbari „nicht klärlich anzeigen wollte", auf eigenem Wege nachging, hielt er sich an den Wink, der in dem Hinweise auf die Antike lag und legte dem Adam des Kupferstiches von 1504 (B. 1), für dessen gesetz- und naturgemässe Gestaltung er alle seine bisherige Kenntniss der Proportionen zusammenfasste, den Apollo von Belvedere so, wie er ihn selbst gezeichnet, zu Grunde. Da Wickhoff diese Thatsache nur im Allgemeinen feststellt, ohne auf die einzelnen Stadien der Umwandlung näher einzugehen, ist es von Wichtigkeit, dieselbe im Zusammenhang zu verfolgen, was uns glücklicher Weise Dank der Erhaltung mehrerer Zeichnungen vergönnt ist. Als die Idee des Adam gefasst worden war, galt es natürlich zunächst, im Anschluss an den vorliegenden Apollo die Stellung, für welche in erster Linie die Haltung der Arme in Berücksichtigung kam, zu begründen. Die rechte Hand erhielt den Apfel, die Linke einen Ast als Stütze. Beide Motive finden

[1]) Vergl. darüber Thausing: Dürers Leben, S. 234; betreffs des Stiches B. 68.

[2]) Die im Besitze des Herrn W. Mitchell in London befindliche aquarellierte Federzeichnung vom Jahre 1531 scheint von einem Schüler Dürers nach der Statue gefertigt zu sein. Vergl. Bergau: Peter Vischer und seine Söhne S. 39, in Dohme: Kunst u. Künstler Band II.

sich auf dem Skizzenblatte des Londoner Sammelbandes[1]) erprobt, das sich in der Technik noch eng an den Apollo anschliesst, an den auch besonders noch die offenbar im Profile nach rechts gedachte Kopfstellung des in der Mitte befindlichen Entwurfes erinnert, während die Skizze links bereits die später festgehaltene entgegengesetzte Kopfhaltung, die sich aus der Idee des der Eva zugewandten Adams von selbst ergab, zeigt. Die nächste Folge war die leichte Neigung des Oberkörpers nach links, die Dürer mit Hülfe geometrischer Konstruktionen erreichte und offenbar zuerst am Apollo probierte, wie die entsprechenden, noch jetzt gerade am Oberkörper schwach sichtbaren Linien, die mit den von Wickhoff erwähnten, kaum mehr lesbaren Zahlenangaben am Rande der Zeichnung in Beziehung stehen, beweisen. Das Resultat ist die interessante Zeichnung der Albertina, die ausser den besprochenen Abweichungen nur das rechte Bein etwas weiter in der Art abgesperrt zeigt, dass es in einer Axe mit dem Oberkörper liegt. Dies letztere Moment scheint mir allein mafsgebend, die Annahme hingegen, dass Dürer für die neue Beinstellung die Skizze des schildhaltenden Mannes auf dem Blatte in den Uffizien, die Wickhoff neben den Apollo setzt, benutzt, jeder Begründung zu entbehren, da die gesammte Körperhaltung dort überhaupt eine andere ist und mit der Entwicklung des Adams nichts zu thun hat, wenn sie auch auf den Gedankenkreis und die Zeit der Apollozeichnung zurückdeutet. Bemerkenswert sind die wenn auch geringen doch sichtbaren Veränderungen der Proportionen auf der Wiener Studie, die in einer Verkürzung der Beine und einer Verbreiterung der Schultern und Brust bestehen. Die nächste und letzte Phase vor dem Stiche vertritt die im Besitze des Herrn A. von Lanna in Prag befindliche, ausgeführte Zeichnung vom Jahre 1504, auf welcher Adam direkt neben Eva gesetzt ist, dieselbe Stellung beibehält und nur in der Verringerung der Schulter- und einer Vergrösserung der Brust- und Leibbreite einige Aenderungen der Verhältnisse erfahren hat. Die einzelnen Strichlagen der Schraffierung, namentlich der quadrierten Stelle mit den Kreuzlagen unter dem rechten Knie, weisen direkt auf den Apollo mit der Sonnenscheibe zurück. In der vollendeten Figur des Stiches, die nur geringe in einer Verstärkung aller einzelnen Körperteile bestehende Modifikationen der letzterwähnten Zeichnung zeigt, erreicht die Arbeit ihren Abschluss. Unmerklich fast ist aus dem schlanken, jugendlichen Apollo von Belvedere, der leichten Schrittes über die Erde hinzuschweben scheint, der derbe, männliche Adam geworden, der zur gesicherten Stellung des haltenden Baumastes bedarf — eine Wandlung, die so unwahrscheinlich sie auf den ersten Blick dünkt, dennoch in der allmäligen Gestaltung ihre Erklärung und ihren Beweis findet. Abhängigkeit von der Antike und bewusster Gegensatz zu derselben in einer und derselben Figur![2])

Fassen wir nun die Eva ins Auge, so sind wir von vorn herein geneigt, für dieselbe eine ähnliche Einzelentwicklung und Entstehung aus einem Vorbilde heraus,

---

[1]) Publiziert von Ch. Ephrussi: Gaz. d. b. arts 1879 XIX, S. 257.

[2]) H. Grimm vergleicht die Stellung des Adam der in Verrocchio's Atelier ausgebildeten, von Perugino besonders übernommenen und immer von neuem angewandten, deren Eigentümlichkeit, dass „die Oberschenkel der Beine bis zum Knie ziemlich zusammenhalten und vom Knie abwärts erst entschieden auseinandergehen"; diese im Adam wiederzufinden, ist mir aber unmöglich. Sein Stehen ist nicht das dauernde, ruhige der Gestalten Perugino's, sondern ein nur für einen Augenblick ins Stocken gerathenes Gehen. Man erwartet im nächsten Moment das rechte Bein, das kurz zuvor noch Standbein war, einen Schritt nach vorwärts machen zu sehen.

an dem Dürer die Proportionen des weiblichen Körpers studierte, anzunehmen. Auf der ältesten uns erhaltenen Zeichnung, die das Pendant zu dem Adam der Albertina bildet und wie dieser auf der einen Seite des Blattes Konstruktionslinien und Mafsangaben, auf der anderen die durchgezeichnete Figur ohne dieselben zeigt, steht sie in einer der des Adam vollständig entsprechenden Beinstellung, fasst mit der Linken zierlich einen Ast und pflückt mit der hoch über den Kopf erhobenen Rechten einen Apfel von demselben. Die schwungvoll bewegte, elegante Figur, in welcher Thausing Barbari's Einfluss deutlich erkannte, hat in dem Motive, sowie in der überzierlichen Fingerstellung der rechten Hand etwas Gesuchtes, das unwillkürlich an eine ehemals andere Bestimmung denken lässt. Man könnte aus der gleichen Bewegung, dem Pentimento des nach rechts gewandten Kopfes, der ursprünglich nach links oben schaute, und aus der geringen Neigung des Oberkörpers nach links schliessen, dass sie dem Adam angepasst und analog verändert worden ist. Denken wir uns nun diese einzelnen Motive in einer jenem entsprechenden Weise modifiziert, so kommen wir dem vermutlichen Vorbild oder der Vorstudie näher. Ueberraschender Weise nun zeigt eine 1506 datierte Zeichnung im British Museum (wir bezeichnen sie nach der Seite des Skizzenbuches 182 I) die Eva unserm Rückschlusse gemäss: im Gegensinne, mit gleichstehenden Beinen und in gerader Haltung, mit der Linken den Apfel frei über dem Kopfe haltend, den rechten Arm zwischen einen gabelartigen Ast gelegt, nach rechts oben schauend. Dieser Entwurf, sowie zwei andere 1506 und 1507 datierte (182 II und III) befinden sich auf einem und demselben Blatte des Sammelbandes und sind von Thausing auf das Gemälde Adam und Eva bezogen worden.[1]) Da sie jedoch mit dem letzteren durchaus keine Berührungspunkte haben, sondern alle drei enge mit den sonst bekannten Vorstudien zum Stiche zusammenhängen, bleiben nur zwei Annahmen übrig: entweder sie sind in den Jahren 1506 und 1507 gefertigte Wiederholungen früherer Entwürfe, was an und für sich nicht wahrscheinlich ist, oder die Jahreszahlen sind falsch und etwa bei der nach Thausing 1514 von Dürer vorgenommenen Revision seiner Zeichnungen irrtümlicher Weise darauf gesetzt worden. Selbst wer dies letztere nicht zugeben will, muss uns demnach die Berechtigung, die Zeichnungen in den Zusammenhang der Studien für die Eva mitzunehmen, zuerkennen, da sie als spätere Variationen derselben wohl undenkbar sind. Haben wir so in 182 I den ersten Gedanken der Eva, so kann uns derselbe in der Annahme eines nicht Eva darstellenden benutzten Vorbildes nur bestärken, da er uns das Pflücken des Apfels auf der Albertina-Zeichnung nur als eine notgedrungene Motivierung des erhobenen Armes erscheinen lässt. Welcher Art das Original gewesen, ob eine frei interpretierte antike Venusgestalt, ob ein Werk des Barbari oder eine Zeichnung des Mantegna, bei dem ähnliche Motive wiederholt vorkommen,[2])



Verkleinerte Reproduktion einer Zeichnung im British Museum. (182 II.)

[1]) Leben Dürers S. 286.

[2]) Vergl. z. B. die Venus auf dem allegorischen Bilde im Louvre: Die Vertreibung des Lasters durch die Weisheit (Katalog Tauzia No. 253) und den Jüngling mit Füllhorn auf dem Bacchanal (B. 19).

vermag ich nicht zu bestimmen, ebensowenig ob es gestattet ist, eine entferntere Beziehung zwischen dem ersten Projekte der Eva und der auf der Apollozeichnung befindlichen Diana mit dem erhobenen linken Arme zu suchen.

Es darf uns nicht Wunder nehmen, dass Dürer diesen ersten Entwurf fallen liess, da die Stellung der Figur ihm nicht in die Komposition passen konnte. Das Resultat der neuen Studien findet sich definitiv in der Zeichnung des Herrn von Lanna ausgesprochen; sehen wir, wie er zu demselben gelangte. Da mir keine Abbildung der Eva in Oxford, welche Ephrussi auf die der Albertina folgen lässt,[1]) zu Gebote steht und seine Beschreibung nicht ausreicht, bestimmter ihren Charakter festzustellen, vermag ich nicht zu sagen, ob sie dem Blatte 182 II vorangeht oder folgt. Auf letzterem erscheint Eva stehend von vorn gesehen, den Kopf mit eigentümlich aufgebundenem Haare im Profile nach links gewandt, in der gekrümmten Rechten den Apfel, den linken Arm hinter den Rücken gelegt. Die weiche Einziehung der Hüften, die schlankeren Verhältnisse, die von den späteren Proportionen erheblich abweichen und sich ebenso wenig wie der Apollo aus einem Studium der Natur noch aus einer rein theoretischen Konstruktion erklären lassen, veranlassen auch hier, wie beim Adam, an ein antikes Vorbild zu denken und zwar an kein anderes, als an die Mediceische Venus. Beinstellung und Kopfhaltung entsprechen derselben so vollkommen, dass man sich, hält man an dem Faktum der Abhängigkeit des Adam von der Antike fest, doch nur schwer der Ueberzeugung eines Zusammenhanges entziehen kann, wenn derselbe auch nicht, wie bei Jenem mit positiver Gewissheit, sondern immerhin nur als sehr wahrscheinlich angenommen werden kann. Die veränderte Haltung der Arme namentlich zwingt bei der Hypothese stehen zu bleiben; doch auch beim Apollo sehen wir in denselben eine Abweichung von der Vorlage und mag Dürer die Zeichnung einer Statue, welcher die Arme fehlten, benutzt oder die Bewegung der letzteren im Hinblick auf die kompositionellen Erfordernisse verändert haben. Die von der zierlich gebeugten Stellung der Venus abweichende, mehr gerade und aufrechte Haltung der Figur erklärt sich leicht aus der Vorderansicht. Eine deutliche Reminiscenz an die Antike aber bewahrt sie in dem aufgebundenen Haare, das mir in ähnlicher Weise auf anderen Zeichnungen Dürers nicht vorgekommen ist. Welches Exemplar der in zahllosen Wiederholungen auf uns gelangten Venus des Kleomenes, die damals noch nicht aufgefunden war, Dürer gesehen oder indirekt benützt, ist natürlich jetzt kaum mehr festzustellen. Dass es solche schon am Ende des XVI. Jahrhunderts gab, beweist ihre wiederholte Verwertung in italienischen Werken des Quattrocento.[2])

Bei der nächsten Zeichnung, 182 III, welche Eva im Gegensinne, in der Stellung eng an die vorige sich anschliessend, aber mit aufgelöstem, flatternden Haare, mit in sprechender Bewegung ausgestrecktem linken Arme, der den Apfel an die nach unten gesenkte rechte Hand hat abtreten müssen, zeigt, scheint sich Dürer für die veränderte Armhaltung an seine früher geschaffene Venus auf dem „Traum" (B. 49) gehalten zu haben, was für den Zusammenhang der Studien nach dem Nackten in beiden Stichen nicht ohne Interesse ist. Fast unverändert sehen wir Eva endlich auf

---

[1]) Gazette des beaux-arts 1877, B. XVI, S. 317.

[2]) Man vergl. z. B. die beiden Bilder Botticelli's: die Geburt der Venus in den Uffizien und die Venus in Berlin (No. 1124). Als interessantes Analogon zu Dürers Vorgehen erwähne ich die Verwertung der Mediceischen Venus als Eva auf einem Stiche Robetta's (B. 2). Ein aus der Sammlung Grimani stammendes Exemplar derselben befindet sich in Venedig (Zanetti: Delle antiche statue etc. II, Par. XIX; Clarac, Mus. de sculpt. 620, 1382).

der Lanna'schen Zeichnung, auf welcher nur in der leichten Neigung des Oberkörpers nach rechts und in der Haltung des etwas mehr verkürzt gesehenen linken Armes eine Bezugnahme auf den Adam hervortritt. Wie letzterer hat auch Eva jetzt die bei ihr so zu sagen übertrieben antiken Proportionen verloren und die gedrückteren, breiteren Verhältnisse erhalten, in denen Dürer der Natur näher zu kommen glaubte. Dieselben Anschauungen und Studien, die den Apollo in den Adam verwandelten, bildeten die Venus zur Eva um.

In diesem Lichte besehen erscheint der Kupferstich von 1504 eine der merkwürdigsten und interessantesten Thatsachen jener an künstlerischen Thaten so reichen Zeit. Wie mit deutlichen und unmittelbaren Worten erzählt er uns von den Jugendjahren Dürers, von den Versuchungen, mit denen der Süden seinen nordischen Empfindungen nahe trat, von dem ernsten und tiefen Kampfe eigener Ueberzeugung mit verführerischer fremder Anschauung und von dem endlichen, mit eigener Kraft erzwungenem Siege. Wer in der Benutzung antiker Vorbilder ein Dürers Genius verkleinerndes Moment erkennen will, ist sich nicht klar geworden, welch ein künstlerisches Vermögen, welch ausgeprägte Individualität und welche Freiheit des Denkens und Wollens erforderlich war, aus einem Apollo von Belvedere und einer Mediceischen Venus einen Adam und eine Eva, wie die des Stiches, zu schaffen. Was will es dagegen heissen, wenn Raffael sein von Marcanton gestochenes Parisurteil frei nach dem antiken Relief der Villa Medici entwarf? Was für ihn Spiel, für sein dem antiken verwandtes Formgefühl Genuss war, musste für Dürer Kampf und angestrengtes Denken und Arbeiten sein. So kurz der Weg vom Altertume zu dem Urbinaten, so lang von demselben zu dem Nürnberger! Und doch in dem einen Punkte sind sich beide verwandt, dass sie es für erlaubt halten, fremde Vorbilder für die eigenen Werke zu benutzen, wie Dürer dies klar in den folgenden Worten, die sich in dem IV. Londoner Manuscripte befinden[1]) und von grosser Bedeutung auch für unsere Frage sind, ausgesprochen hat: dan dy kunst ist gros schwer und wir mügn und wölln sy mit grossen eren in das lob gottes wenden. dan zw gleicher weis wy sy[2]) dy schonsten gestalt eines menschen haben zw gemessen irem abgot abblo also wolln wir dy selb mos prawchn zw crysto dem herren der der schönste aller welt ist, und wy sy prawcht haben fenus als dz schönste weib also woll wir dy selb zirlich gestalt krewschlich darlegen der aller reinesten jungfrawen maria der muter gottes, und aws dem ercules woll wir den simson machen des geleichen wöll wir mit den andern allen tun.

Ob nun Christus und Maria oder Adam und Eva — wir haben hier den Gedanken, den wir praktisch ausgeführt sahen, auch theoretisch ausgesprochen. Eine andere auf den Begriff der Schönheit bezügliche Stelle im III. Buche der Proportionslehre lautet in der ursprünglichen, gleichfalls im Manuscript IV. des British Museum erhaltenen Fassung folgendermassen: desgleichen für ein exembell mag nemen bei rom do man dy alten trümer der alten künstler find dergleichen itz nit wissent ist van keinem der do lebt der noch der gut halb dergleichen mach.[3])

Ist es zu gewagt, anzunehmen, dass Dürer, als er diese Worte niederschrieb, an seine eigenen Studien, an den bei Rom ausgegrabenen Apollo, der für ihn selbst

[1]) Vergl. A. von Zahn: Jahrbücher für Kstw. I, S. 6 f.
[2]) I. e. dy alten moler und bildhawer.
[3]) Vergl. Zahn: a. a. O. S. 16.

ein „exembell" wurde, dachte, und dass er, wie die nähere Bestimmung *bei Rom* zu zeigen scheint, wohl unterrichtet war von dem Fundorte des Apollo? Halten wir daran fest, dass der Apollo mit der Sonnenscheibe im Jahre 1494 auf der ersten italienischen Reise entstand, so liegt die Vermutung nahe, dass Barbari's und Dürers Arbeiten noch unter dem Eindrucke der sicher alle künstlerischen Kreise Italiens lebhaft bewegenden Kunde von der Auffindung der Statue entstanden. Immerhin kann dies, so lange der Zeitpunkt dieses Ereignisses nicht festgestellt ist, eben nur Vermutung bleiben. Ich weiss nicht, ob die Schrift der angeführten Stelle auf eine frühe Abfassungszeit schliessen lässt, doch macht es, hält man die spätere Fassung dagegen, fast den Eindruck. Als Dürer die Worte „bei Rom" schrieb, war vielleicht der Fund des Apollo der ihm allein bekannte einer hervorragenden Antike; später mochte er vom Laokoon oder den sonstigen zahlreichen Ausgrabungen in Rom selbst und anderen Orten gehört haben, die jenen vereinzelten Fall mehr verdunkelten und so fasste er diejenige Stelle allgemeiner:[1]) des sehen wir exempel bei der Römer zeyten da sie in irem bracht waren; was bei inen gemacht ist worden der drümer wir noch sehen dergleichen von kunst in unsern werken yetz wenig erfunden wirdet.

Wurde Dürer von Barbari auf den Apollo hingewiesen, was wahrscheinlicher, als dass dasselbe von der Venus gilt, um so mehr, als wir in einem der Stiche des Meisters (B. 20), welcher Mars, Venus und Amor darstellt, dieselbe antike Statue verwertet sehen. Die Verwandtschaft, die Ch. Ephrussi mit Recht zwischen diesem Blatte und dem Stich Adam und Eva fand,[2]) hat so aus der Benützung desselben Vorbildes für die weibliche Figur, ihre logische Erklärung. So wird es immer klarer, welche Rolle der Venezianer dem Deutschen gegenüber spielte: er ward der Vermittler zwischen der Antike und Dürer, er eröffnete diesem den Blick für die Schönheit des Nackten und veranlasste ihn, sich praktisch und theoretisch mit dem Studium desselben zu beschäftigen. War er doch, wie seine Kupferstiche beweisen, in denen sich der Einfluss und die Nachahmung alter Kunstwerke[3]) in der mannigfachsten Weise äussert, der „antikisch gesinnten" Einer, von denen Dürer im Jahre 1505 aus Venedig berichtet. Figuren, wie deren Gewandung und Haartracht selbst in religiösen Darstellungen verraten eine innerliche Zuneigung und dabei meist geschickt verhehlte Liebhaberei für den antiken Stil, dessen eigenartiges Erfassen sehr charakteristisch für den weiblichen, fast zum Sentimentalen neigenden Zug ist, welcher der künstlerischen Individualität Barbari's eigen ist. Ob sich nicht auch seine Geheimnisskrämerei betreffs eines Kanons der menschlichen Proportionen, von der Dürer noch in späten Jahren einmal spricht, auf ein Rezept bezieht, das er sich aus einem Gemisch von antiken Formen und eigener moderner Empfindung zusammengebraut? In sehr überzeugender

---

[1]) Dürer: Proportionslehre. B. III, f. T. verso.

[2]) Gazette des beaux-arts 1877, XVI, S. 317.

[3]) Ausser den bereits erwähnten Fällen äussert sich derselbe in der Roma (P. III, S. 139), die schon Thausing auf antike Münzen zurückführte, in dem Priapsopfer (B. 19), das offenbar nach einem leider nicht mehr nachzuweisenden Relief, in der Judith (B. 1), die nach einer Statue der Venus genetrix (vergl. besonders Clarac: Mus. de sculpt. 632 c 1288 B), in dem Pegasus (P. 29), der frei nach griechischen Münzen (vergl. besonders Münzen von Akarnanien, Epirus und Karien), und in dem weiblichen Genius auf B. 9, der nach Darstellungen der Victoria, wie sie auf Münzen der Kaiser von Constantin d. Gr. bis auf Heraklius vorkommt, entworfen zu sein scheint.

Weise sprechen die Londoner Zeichnungen für die von Thausing nicht abgewiesene, von Wickhoff bestimmter ausgesprochene Annahme, dass die erste Berührung der beiden Künstler schon 1494 stattfand. In dieses Jahr müssen ausser den zwei datierten, nach Mantegna's Stichen gefertigten Zeichnungen in der Albertina und dem indirekt auf denselben Meister zurückgehenden Orpheus in Bremen [1]) die zwei von Thausing und Wickhoff ausführlicher behandelten Blätter in der Albertina und in den Uffizien verlegt werden, deren ersteres den Raub der Europa, den nach der Antike entworfenen Apollo und einen Türken, deren zweites die Studien eines Reiters, eines nackten Mannes, eines Kindes und einen bärtigen Kopf zeigt. Fast in jedem Striche verraten sie italienischen Einfluss, auch ist der Türkenkopf der florentiner Zeichnung in der Apokalypse benutzt, die Zeichnung also sicher vor 1498 entstanden und endlich stimmt das Format mit den Zeichnungen nach Mantegna überein. Der nackte, Schild haltende Mann auf dem einen Blatte schliesst sich nun aber in Konception wie Strichführung so eng an den Apollo mit der Sonnenscheibe an, dass wir auch die Entstehung des letzteren in derselben Zeit annehmen müssen. [2]) Enger Zusammenhang existiert aber ferner zwischen den Zeichnungen von 1494 und der in den Uffizien befindlichen Studie einer nackten, stehenden weiblichen Figur, die den Kopf nach halb rechts unten gesenkt, in der Rechten einen Rundspiegel, in der Linken ein von dem rechten Arm hinten herum genommenes Gewand hält. Auch sie verrät das Studium der Antike und zwar wiederum einer Venus-Statue und dürfte, wenn auch nicht 1494, so doch bald nachher entstanden sein, da Dürer sie, wie F. Harck nachgewiesen, [3]) für eine der vier Hexen des Stiches von 1497 benutzte. — Fassen wir nun das Wesentliche und Charakteristische aller dieser Studien ins Auge, so ist es nichts anderes als Studium der Antike teils nach den Originalen selbst, teils nach den antiken Stil anstrebenden und nachahmenden Werken des grossen Paduaners. Da ferner Barbari's Name mit einer der wichtigsten Zeichnungen verknüpft ist, liegt der Schluss sehr nahe, dass er es war, der Dürer bei seinem ersten Erscheinen auf italienischem Boden begrüsste und in die antike und antikisierende Formenwelt einführte, ohne doch ihn schon jetzt durch seine eigene künstlerische Individualität zu beeinflussen. Dies sollte erst bei dem zweiten Zusammentreffen im Jahre 1500 in Nürnberg selbst geschehen.

Dürers eigene Worte in der ersten Fassung einer Stelle in der an Pirckheimer gerichteten Dedikation der Proportionslehre, die er spätestens 1523 abfasste, scheinen auf jene erste Begegnung hinzudeuten [4]): Jacobus von Venedig geporn, ein liblicher moler, der wies mir man und weib, dy er aws der mas gemacht het und das ich awff dyse zeit libr sehen wolt was sein mainung wer gewest, dan ein new kunigreich — aber ich war zw derselben zeit noch jung.

[1]) Vergl. Thausing: a. a. O. S. 170 f. Ch. Ephrussi: Gazette des beaux-arts 1878, XVII, S. 444 ff.

[2]) Dagegen kann ich Max Lehrs nicht Recht geben, wenn er auch die 1514 datierte Zeichnung in Berlin, auf welcher neben anderen Studien eine jenem schildhaltenden Manne ähnliche Figur sich befindet, in das Jahr 1494 verlegt. Dass dieselbe eine Reminiscenz vielleicht an Mantegna aus dem ersten italienischen Aufenthalt ist, scheint nicht zu bezweifeln, doch weist die kurzlinige Schraffierung, die breitere Behandlung, die aus der Nachahmung von Mantegna's Stich keine genügende Erklärung findet, auf eine spätere Zeit und steht in keinem Widerspruch mit der Jahreszahl 1514.

[3]) Das Original von Dürers Postreiter, Mitth. f. öst. Gesch. I, S. 599.

[4]) A. v. Zahn: a. a. O. S. 14. Thausing: a. a. O. S. 222.

Wenn ein zweiundfünfzigjähriger Mann von seiner Jugend redet, so meint er doch wohl eher sein dreiundzwanzigstes Jahr, als sein neunundzwanzigstes.

Ueberraschend freilich muss es scheinen, dass das erste Werk, welches Dürer unmittelbar nach der Heimkehr von Italien und nach der Berührung mit der Antike schafft, die Apokalypse ist, die weit entfernt italienische Einflüsse zu zeigen, geradezu in schroffem Gegensatze zu denselben steht — überraschend jedoch nur für den ersten Augenblick. Die gewaltige Aufgabe, die er sich, von der Wanderschaft in die Nürnberger Kreise und in die Werkstatt Wohlgemuths zurückgekehrt, in der Illustration der Offenbarung des Johannes stellte, war eine rein religiöse und hatte keine Berührungspunkte mit den mythologischen Stoffen, in denen ihm im Süden die Antike nahegetreten war. Die Anregung, wie die Mittel zu ihrer Bewältigung bot ihm allein die vorangegangene deutsche Kunst, wie sie unbestritten und unbeirrt in dem Atelier des Nürnberger Altmeisters gepflegt wurde. Wie eng er sich an dieselbe angeschlossen, ist auffallender Weise, so viel und so gründlich über die Apokalypse geschrieben worden ist, noch nicht genügend ins Auge gefasst und gewürdigt worden. Auch sie gehört, wie die venezianischen Studien, in Dürers Lehrjahre, auch sie lehnt sich an fremde Vorbilder an und ist ihrer Entstehungsgeschichte nach in gewisser Weise ein Analogon zu dem Adam und Eva, nur dass er hier nicht, wie bei dem Kupferstiche mit fremden und ungewohnten Elementen zu thun hatte, die mit dem Verstande erfasst und verarbeitet sein wollten, sondern mit vererbten und vertrauten Ideen und Formen, die seiner Phantasie weiten Spielraum zu ungehindertem Fluge gestatteten. Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus in Kürze die Entstehungsgeschichte der Apokalypse und mit ihr den zweiten, aber wichtigeren Abschnitt der Lehrjahre Dürers.

Als derselbe den Plan des gewaltigen Werkes gefasst, griff er zu der Koburgerschen Bibel von 1483 und legte die in derselben enthaltenen Illustrationen der Offenbarung des Johannes seinen Blättern zu Grunde, so unmittelbar an seine Vorgänger in Nürnberg anknüpfend, unter denen als Verfertiger der Apokalypse-Darstellungen, die nicht wie die anderen Stöcke aus der Kölnischen Bibel des Heinrich Quentell herübergenommen wurden, wohl in erster Linie Wohlgemuth in Frage kommt. Von den sechszehn in acht Holzschnitten zusammengefassten Kompositionen liess er nur zwei, nämlich No. 2: Johannes auf Patmos und No. 11: Johannes vermisst den Tempel, weg, fügte hingegen die Anbetung des Lammes hinzu. Ein kurzer Vergleich mag auf die Verwandtschaft und die Verschiedenheiten hinweisen:

1. Koburger: Das Martyrium des Evangelisten Johannes. Ein Scherge giesst siedendes Oel über den betend im Kessel stehenden Johannes. Links Domitian und ein Begleiter. Vorne zwei Schergen, Feuer schürend und Oel schöpfend.

   Dürer B. 61: Die Anordnung im Allgemeinen gleich, die Komposition durch viele Figuren erweitert und im Einzelnen frei variiert.

2. Koburger: Johannes auf Patmos.

   Dürer: fehlt in der ersten Ausgabe. In der zweiten von 1511 auf dem Titelblatt gewissermassen als Ersatz: Maria dem Johannes erscheinend.

3. Koburger: Die Berufung des Johannes. Vor dem auf einem Regenbogen sitzenden, von sieben Leuchtern umgebenen und sieben Sterne in der Linken haltenden Heiland kniet, halb nach hinten gewandt, Johannes.

   Dürer B. 62: Im Gegensinne, aber ganz ähnlich in der Komposition. Nur

die Stellung des vom Munde Christi ausgehenden Schwertes, sowie die Verteilung der Leuchter etwas anders.

Hier ist bei Dürer die Anbetung des Lammes durch die 24 Aeltesten (B. 63) eingeschoben.

4. KOBURGER: Die vier apokalyptischen Reiter. Der vorderste, ein Gerippe mit Sense und Schwert stürmt nach rechts, der zweite mit einer Waage kommt von hinten, der dritte reitet gepanzert und mit dem Schwerte bewaffnet nach rechts, der vierte mit dem Bogen nach links zielend ist von vorn gesehen. Links der Höllenrachen und ein Ungeheuer, davor zu Boden gestürzte Personen.

DÜRER B. 64: In gleichem Sinne. Die Reiter, abgesehen vom Gerippe, mit gleichen Attributen, aber in paralleler Stellung nach rechts stürmend. Das geisselschwingende Ungeheuer ist weggelassen.

5. KOBURGER: Die Verteilung der weissen Kleider. Der hinter der Lade stehende Engel verteilt die Gewänder an die betenden Märtyrer. Rechts davon das Fallen der Sterne und die sich verkriechenden Menschen.

DÜRER B. 65: Dieselben Scenen statt neben einander über einander geordnet und demgemäss frei verändert.

6. KOBURGER: Die Versiegelung der 144000 Heiligen. Dieselben stehen betend in der Mitte, das Zeichen des Kreuzes auf der Stirne. In den vier Ecken die vier den Winden wehrenden Engel.

DÜRER B. 66: Sehr frei verändert. Die Engel in eine Gruppe links gebracht, rechts ein Engel, der den Heiligen das Kreuz auf die Stirne malt.

7. KOBURGER: Die Anbetung des Lammes. In der Mitte Christus in der Gloria sitzend mit Kreuz und Lamm, unten und an den Seiten Anbetende. An den vier Ecken die Evangelistensymbole.

DÜRER B. 67: Die Hochzeit des Lammes. Durchaus frei verändert, da Dürer nicht wie der Koburger'sche Holzschnitt blos das VII. Kapitel illustrierte, sondern die ähnlichen Stellen im XIV. und XIX. Kapitel mitverwertete und sein Blatt dem letzten beigiebt. Statt Christus das Lamm, neben der Schaar der Heiligen der knieende Johannes.

8. KOBURGER: Die Verteilung der Posaunen. Gottvater von Engeln mit Posaunen umgeben befindet sich an einem Altare links. Rechts ein Fluss mit Schiff.

DÜRER B. 68: Sehr frei verändert. Die Gruppe Gottvaters und der Engel nach oben, den Fluss nach unten verlegt.

9. KOBURGER: Die Engel vom Euphrat. Sie sind einander zugewandt und richten in ihrer Mitte Verderben unter den Menschen an. Links der goldene Altar.

DÜRER B. 69: Frei umgeschaffen. Der Altar nach oben verlegt. Die Engel in gerade entgegengesetzter Weise nach den vier Seiten auseinander fahrend. Von oben stürmt die Schaar der Gepanzerten herab.

10. KOBURGER: Der Engel reicht dem Johannes das Buch zum Verschlingen. Er steht mit dem einen Säulenfusse im Wasser, mit dem anderen auf der Erde.

DÜRER B. 70: Im Gegensinne, aber sehr getreu sich an das Vorbild anschliessend. Statt des Engels in der Luft ein Altar mit vier Putten.

11. KOBURGER: Johannes misst den Tempel aus. Rechts das aus dem Abgrunde aufsteigende Tier.

DÜRER: fehlt.

12. Koburger: Das geflügelte Weib mit der Sternenkrone steht auf dem Halbmonde. Ueber ihr tragen zwei Engel das vom Weibe geborene Kind. Links davon der siebenköpfige Drache.

    Dürer B. 71: Im Gegensinne. Der Drache auf die Erde unten versetzt. In der Höhe Gottvater. Im Einzelnen getreu nach dem Vorbilde.

13. Koburger: Michaels Kampf. Er tritt auf den Drachen und durchbohrt ihn mit dem Speere.

    Dürer B. 72: Der Kampf ist in die Luft verlegt, unten die Erde angedeutet. Die drei anderen Engel sind hinzugefügt.

14. Koburger: Links der von einem Engel angegriffene Drache, den fünf Könige anbeten. Rechts im Hintergrunde das von zwei Männern verehrte Tier. Im Vordergrunde werden zwei Männer, die dem Bilde nicht gehuldigt, getödtet.

    Dürer B. 74: Im Gegensinne, ziemlich getreu wiederholend. Die Strafe der Widerspenstigen ist weggelassen, hinzugefügt oben der Thronende mit der Sichel und die zwei herabfliegenden Engel.

15. Koburger: Die babylonische Dirne. Sie sitzt, von vier Königen angebetet, auf dem nach rechts gewandten Drachen. Links oben ein Engel. Rechts der Engel mit dem Mühlsteine.

    Dürer B. 73: Im Gegensinne, die Hauptfigur ziemlich getreu beibehalten. Die Anbetenden stehen hier. Hinzugefügt ist der Reiterzug in den Wolken links und die brennende Stadt rechts.

16. Koburger: Links verschliesst der Engel das Ungeheuer in den Abgrund. Rechts Johannes nach oben weisend, wo Gott mit der Sichel neben dem himmlischen Jerusalem erscheint. Hinter Johannes ein Engel mit Sichel und weiter rechts ein anderer, der eine Traube in die Höhe hält.

    Dürer B. 75: In demselben Sinne, teilweise frei verändert. Johannes steht hier oben auf einem Berge, von dem Engel auf das himmlische Jerusalem hingewiesen. Gottvater und der Engel mit der Sichel sind weggelassen.

Aus dieser Vergleichung ergiebt sich, dass Dürer für die Auswahl seiner Darstellungen und für die allgemeine Anordnung derselben als Schema die älteren Holzschnitte benutzte und auch wiederholt Einzelheiten, wie namentlich die Gestaltung der ungeheuerlichen Tiere und mystischen Figuren denselben entlehnte. Lassen wir dem wackeren Nürnberger Meister, der für Koburger arbeitete, sein Verdienst: seine Zeichnungen zeugen nicht allein von gutem Geschick, sondern auch von einer sehr ernsten und verständigen Beschäftigung mit dem Bibeltexte, und dass Dürer nicht Unrecht that von ihm zu lernen, beweisen seine mächtigen Kompositionen, die so lange ihre bescheideneren Vorbilder ganz in Vergessenheit gebracht haben.

Im Einzelnen zu verfolgen, wie er benutzt und wie er geändert, würde von grösstem Interesse sein, aber hier zu weit führen. Das Wesentliche ist, dass er auf jedem der Blätter das Nebeneinanderstehende in einen grossen, künstlerischen wie inhaltlichen Zusammenhang gebracht, dass er den Figuren Leben und Bewegung eingehaucht und als echter Dramatiker in jeder Komposition durch Steigerung einen höchsten und fruchtbarsten Moment erreicht hat. Wie flach und farblos erscheint dagegen die Uebersetzung der Koburger'schen Schnitte ins Italienische, die wenige Jahre vorher ein mit dem Monogramme b signierender Meister für die 1490 in Venedig erschienene erste Ausgabe der biblia di Malermi vorgenommen hatte. Derselbe entlehnte sämmtliche Illustrationen der Nürnberger Bibel mit Ausnahme von neun

Schnitten in einer die Komposition fast unverändert lassenden, Kostüme und Landschaft dagegen italienisierenden Weise. Lässt es sich auch nicht leugnen, dass er durch feineres Raumgefühl, das wiederholt kleine Verschiebungeu veranlasste, durch Weglassung unwesentlicher und verwirrender Einzelheiten und bessere Perspektive die Originale verbessert und vereinfacht hat, so bleibt er doch gegen Dürer ein sklavischer Nachahmer. [1])

Derselbe Künstler hat neben zahlreichen anderen Büchern, deren Anzahl Eugène Piot wohl stark übertreibt, wenn er sie in seinem Cabinet de' l'amateur (1861—62 S. 362) auf 200 schätzt, zweifellos die Hypnerotomachia Poliphili illustriert. In Sonderheit die Holzschnitte der letzteren weisen mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Jacopo de' Barbari hin und so ist es nicht undenkbar, dass die Vermittlerrolle zwischen Nürnberger und venezianischer Kunst schon in den achtziger Jahren von dem Meister gespielt worden ist, der 1494 Dürer in Venedig empfing und bei einem erneuten Besuche in Nürnberg so anregend auf denselben einwirkte. [2])

Ueber den Zeichnungen zur Apokalypse scheint Dürer seine Studien des Nackten doch nicht ganz versäumt zu haben. Einige Anhaltspunkte dafür haben wir in mehreren der Stiche, deren Erfindung Thausing dem Wohlgemuth zuschrieb, Harck aber in wohl überzeugender Weise Dürer zurückgegeben hat.) Sie bilden das logische Bindeglied zwischen den Arbeiten aus dem Jahre 1494 und den an Barbari anknüpfenden theoretischen Studien von 1500 und den folgenden Jahren, die in Adam und Eva ihren vorläufigen Abschluss erreichen. In ihnen schliessen die Reminiscenzen an die Antike mit den Studien nach der Natur, der Dürer des Apollo mit dem Dürer der Apokalypse einen eigentümlichen Kompromiss. Wiederholt sind es frühe Zeichnungen, die Dürer für seine mythologischen Kompositionen verwertet, so den Orpheus und Mantegna's Tritonenkampf für den grossen Herkules (B. 53), die Venus in den Uffizien für die vier Hexen (B. 51), den Raub der Europa für den Raub der Amymone (B. 52). Ohne die Annahme eines Einflusses der Antike sind die Formen und Verhältnisse der Venus im „Traum" (B. 49) und die Komposition der Amymone, die in der Idee an alte Darstellungen von Nereiden auf dem Rücken von Meergöttern erinnert, nicht denkbar. Der besondere, so schwer definierbare Reiz dieser Blätter liegt eben in dem wunderlichen Gemisch realistischer nordischer Gefühlsweise und idealer südlicher Erinnerungen; sie Dürer rauben zu wollen, hiesse eine wichtige Phase in seiner Entwicklung übersehen, welche die mehr grübelnde, den Gesetzen der Erscheinungen und Formen nachgehende, von Barbari, der nun erst seinen bestimmenden Einfluss erhält, angeleitete Richtung vorbereitet, deren Charakteristik wir aus der Betrachtung der allmäligen Entwicklung des Adam und der Eva oben gewonnen haben.

---

[1]) Dieselbe biblia di Malermi, die S. Vögelin bei seiner Betrachtung der Holbein'schen Holzschnitte (Repertorium für Kunstwissenschaft II, S. 312 ff.), entgangen ist und die 1492 in einer zweiten Ausgabe erschien, lieferte die Illustrationen für die Bibel des Albertus Castellanus vom Jahre 1506, die ihrerseits, wie Vögelin nachgewiesen, das Schema und Vorbild für die Lyoner Ausgaben und für Holbeins Bibel wurde. Demnach ist die letztere eine Enkelin der Koburger'schen.

[2]) Es ist hier nicht der Platz, auf die höchst wahrscheinliche Thätigkeit Barbari's als Holzschneider einzugehen und dieselbe zu begründen. Erst eine umfassende Betrachtung der illustrierten venezianischen Bücher jener Zeit kann hier positive Resultate ergeben. Es scheint, dass der Meister b auch mit einem aus H und b gebildeten Monogramme signiert hat (vergl. den letzten Holzschnitt der biblia di Malermi).

Die erste uns von derselben Kunde gebende Zeichnung ist die mit Proportionsberechnungen versehene weibliche Gestalt im British Museum aus dem Jahre 1500, die den Reigen der durch Dürers ganzes ferneres Leben wie ein roter Faden sich ziehenden Proportionsstudien eröffnet. Mit diesen aber lebt die im Apollo mit der Sonnenscheibe modifizierte Figur des antiken Sonnengottes in des Meisters Gedächtniss fort. Davon legen drei im Dresdener Manuscripte enthaltene Zeichnungen, von denen eine 1512, eine andere 1519 datiert ist, eine Federzeichnung im Louvre (Tauzia: Not. d. dess. No. 1703) und endlich der Holzschnitt auf S. 114 im IV. Teile der Proportionslehre, für den jene als Vorstudien gedient, beredtes Zeugniss ab. Der Apollo also am Beginne und am Ende der künstlerischen Laufbahn Dürers!



NORDITALIENISCHE CENTRALBAUTEN DES XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS.

VON R. DOHME.

Die Centralanlage ist ein Lieblingsvorwurf für die künstlerische Phantasie der italienischen Architekten des XV. und XVI. Jahrhunderts; und zwar beteiligen sich an dem Streben nach Ausbildung dieser Form gleichmässig die beiden von Anfang an zu unterscheidenden Strömungen in der Baukunst der Renaissance: die mehr plastisch künstlerische, welche von Brunellesco zu Michelangelo führt und die von antiquarischen Studien stärker beeinflusste, welche mit Alberti beginnend in Palladio ihre Höhe erreicht. Wie Brunellesco die Domkuppel, die Kapelle der Pazzi und das Zwölfeck der Angeli baut, so zeichnet Alberti für den Chor der Kirche San Francesco zu Rimini und für den der Annunziata in Florenz einen Kuppelbau. Seine in diesen Werken zu Tage tretende Neigung, die centrale Choranlage mit einem Langhaus zu verbinden, wird später eines der Ideale der Barockzeit, wie Alberti auch eine andere Eigenart der späteren Entwickelung zuerst in einem, für grössere Bauten lange Zeit vereinzelt bleibenden Beispiele vorgebildet hat: das weiträumige einschiffige Langhaus mit angereihten Kapellen, nämlich in der Kirche Sant' Andrea zu Mantua.

Diese Hinneigung der Frührenaissance zum Centralbau stammt offenbar aus dem Studium der antiken Rundbauten; Italien war eben damals noch ungleich reicher an antiken Resten der Art; wie sehr dieselben die Aufmerksamkeit der Renaissance-Meister fesselten, ergiebt sich — um nur ein paar leicht zu vermehrende Beispiele hervorzuheben — aus den Aufnahmen in den Skizzenbüchern des Bramantino und des Giuliano da San Gallo. Diesen Vorbildern analog sind denn auch die derartigen Anlagen

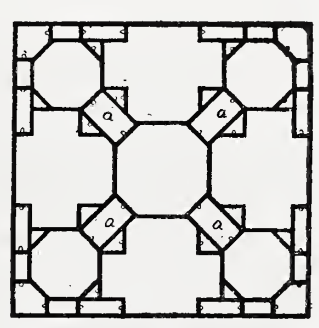
der Renaissance, selbst Brunellesco's im Grundriss so bunt gestaltetes Zwölfeck der Angeli konstruktiv betrachtet nur einfache Werke, runde Saalbauten mit nischenartigen Nebenräumen oder griechische Kreuzanlagen, wie sie beide die Antike in ihren Grab- und Thermenanlagen mannigfach ähnlich vorgebildet hat. (Von den eigentümlichen konstruktiven Schwierigkeiten bei der Domkuppel ist natürlich hier abzusehen, da sie mit der Grundrissbildung nicht direkt zusammenhängen.) Bei all diesen Bauten und auch im Dom lagert die Kuppel noch auf mehr oder weniger geschlossenen Wänden, nicht auf freistehenden Pfeilern. Am weitesten aber im Anschluss an die Antike geht Alberti. Sein in der Medaille des Matteo de' Pasti erhaltener Entwurf für San Francesco in Rimini zeigt eine Kuppel ganz in der Art des Pantheons, die er, aus der geringen Höhenerhebung zu schliessen, vielleicht nicht einmal als Doppelkuppel im Sinne der Brunellesco'schen Errungenschaft bilden, sondern nach antiker Weise als massives Gemäuer aufführen wollte. Aehnlich ist die Anlage in der Annunziata. Eine Zeit lang gehen diese beiden Arten der Kuppelbildung neben einander her. Bramante neigt in seinem Tempietto bei S. Pietro in Montorio zur Alberti'schen Auffassung und auch in der von ihm für St. Peter projektierten Kuppel folgt die Schutzkuppel durchaus den Linien der inneren Wölbung; zudem ist hier nach dem Vorbild des Pantheons das untere Drittel der Rundung noch durch Stufenringe überkleidet. Erst die so gewaltige Wirkung, welche Michelangelo's oder richtiger Giacomo della Porta's und Domenico Fontana's Kuppel von St. Peter hervorbrachte, führte die Brunellesco'sche Richtung zum Siege. Von nun an wird fast bei allen grösseren Centralbauten die Schutzkuppel in einer von der inneren Wölbung unabhängigen Linie lediglich in Rücksicht auf die perspektivische Wirkung des Aeussern hochgeführt.

Schon bald aber geht über die Grenzen der antiken Planbildungen hinaus das Streben der Renaissance dahin, statt des *einen* grossen, höchstens durch Absiden erweiterten Saales reich gegliederte Raumkomplexe zu schaffen mit hoher, Grundriss und Aufbau beherrschender Mittelkuppel, die nunmehr von freistehenden Pfeilern nicht mehr von geschlossenen Wänden getragen wird und um die sich weiträumig die Nebenschiffe und Nebenkuppeln gruppieren. Findet dieses Programm auch erst in Michelangelo's Peterskuppel seine vollendete Lösung innerhalb der ausgeführten Bauten, so reicht doch seine Entstehungsgeschichte zurück bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts. Damals zeichnete Filarete als Entwurf für die Kathedrale seiner Idealstadt den nebenstehenden Plan. Trotz der schematischen Gestalt desselben wird der Leser doch leicht den Grundgedanken erkennen: vier kleinere diagonal um eine Hauptkuppel gruppierte Nebenkuppeln. Man sieht also, wie klar sich jene Frühzeit bereits über die Grundbedingungen der grossen Aufgabe — wenigstens auf dem Papier — war. Auch mit dem schwierigen, nie zur völligen Lösung kommenden Problem der Verbindung schlanker Turmbauten mit der Hauptkuppel beschäftigte sich Filarete schon, indem er im Aufbau zwischen die fünf Kuppeln (im nebenstehenden Grundriss bei *a*) vier minaretartige Türme hochführte. Die ausgeführten Bauten derselben Zeit kennen bekanntlich derartige reiche Dispositionen noch nicht.

Am konsequentesten von allen Renaissance-Meistern pflegt Bramante den Centralbau. Die Nachricht Vasari's, dass er, schon ehe er nach Mailand kam, also schon ehe er die dortige Kirche San Lorenzo kennen gelernt, 1470 einen kleinen Rundbau am Metaurus errichtet habe, ist allerdings durch Geymüllers Forschungen hinfällig geworden; jedenfalls aber sind unter seinen und seiner Schule Bauten in der

Lombardei die Central-(Achtecks)Anlagen häufig.[1]) Und auch nach der Uebersiedelung nach Rom schafft er, nur reifer, auf demselben Wege weiter, die Höhe seiner Kunst in dem von Geymüller ihm wohl mit Recht zugeschriebenen prachtvollen Entwurf (Geym. Taf. IV) für St. Peter erreichend. Demgegenüber erscheint es in hohem Masse erstaunlich zu sehen, wie er gegen das Ende seines Lebens diesen Entwurf durch jenes Langhausprojekt ersetzt, welches wir wenigstens in den Hauptzügen noch in dem von Serlio allerdings im Einzelnen verstümmelten, sogenannten Entwurf Raffaels vor uns haben. Die Erklärung dafür wird man bei dem Schweigen der Quellen am ehesten in Einflüssen, welche von aussen her, vielleicht durch den Thronwechsel an den Künstler herantraten, zu suchen haben. Was immer aber Bramante zum Einlenken in die Verbindung von Kuppel- und Langhausbau getrieben haben möge, sie kam damals bekanntlich nicht zur Ausführung. Unter Peruzzi's Bauleitung wurde die reine Centralanlage wieder aufgenommen und von Michelangelo und seinen Nachfolgern fast vollendet. Mit den seit 1605 folgenden Umänderungen des Baues zu seiner heutigen Gestalt zeigt sich dann in einem besonders in die Augen fallenden Beispiel der seit einem Menschenalter etwa sich vorbereitende Umschwung in den baukünstlerischen Idealen.

Mit wenig Erfolg habe ich bisher danach gesucht, in der gleichzeitigen Literatur Andeutungen über die Ursachen zu finden, welche dieser Thatsache zu Grunde liegen. Die einzige mir in dieser Beziehung bekannt gewordene Notiz registriert ohne weitere Erklärungen einfach die eingetretene Geschmackswendung: Bei der grossen Pest von 1576 hatte die Republik Venedig Christus dem Retter zur Abwendung der Not die Errichtung einer Kirche gelobt. Die Angelegenheit dieses Kirchenbaues kam im Herbst 1576 vor den Pregadi zur Verhandlung. Im Verlauf der Debatten wurde über die Frage ob Langhaus oder Centralbau verhandelt, wobei schliesslich die Vertreter der Langhausidee siegten und zwar, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, durch den Hinweis, *dass der in Kurzem seiner Vollendung entgegengehende Gesù in Rom auch als Langhauskirche errichtet werde.* So unscheinbar diese Notiz an sich ist, sie wird wichtig, weil sich aus ihr mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Reihe von Schlüssen ergeben!



Filarete's Kathedral-Grundriss.

Als feststehend darf zunächst angesehen werden, dass man unter Langhausbau damals bereits allgemein die im Gesù auftretende Form des Langhauses in einem breiten Schiffe mit angrenzenden Kapellen statt der bis dahin ungleich mehr üblichen drei Schiffe verstand. Bei seinem als Resultat jener Beratungen errichteten Redentore hat Palladio ja auch diese Form gewählt, während er in San Giorgio maggiore noch dem älteren Schema mit den drei Schiffen und dem schmaleren Langhause folgt. Dann ist auch die Bezugnahme auf den Gesù wohl keine zufällige. Vignola's 1568 begonnene römische Jesuitenkirche ist der erste

[1]) Das Problem des Centralbaues scheint überhaupt ein Gegenstand des Interesses für die Mailänder Künstlerschaft am Ende des Quattrocento gewesen zu sein; auch Lionardo hat sich mit diesem Thema beschäftigt und in Uebereinstimmung mit der Schule Bramante's die Lösung vornehmlich in der Form des Polygonalbaues gesucht. Vergl. Cod. Atlant.; reprod. bei Geymüller Taf. 43.

grosse Monumentalbau der 1540 gestifteten und erst im Laufe des nächsten Menschenalters zu grösserer Bedeutung heranwachsenden Genossenschaft. Der Gesù ist die Mutterkirche des Ordens; im angrenzenden Professhause hatte der General seinen Sitz. Die bestimmten Tendenzen aber, welche der Entstehung des neuen Ordens zu Grunde liegen, stellten in ihrer Eigenart auch bestimmte Anforderungen an die Gestaltung des Gotteshauses. So war einst aus den französischen Benediktinerkirchen des VII. und VIII. Jahrhunderts die zweichörige kreuzförmige Basilika entstanden, hatten die Cistersienser die ihnen eigentümliche Choranlage ausgebildet und die Bettelorden eine Vereinfachung der Gotik in Grundriss und Aufbau erreicht. Bei den Jesuiten nun finden wir die bewusste Tendenz, durch die Pracht der räumlichen Erscheinung des Gotteshauses die Macht der Göttlichkeit selbst zum sinnlichen Ausdruck zu bringen. Der Chor ist ihnen nicht mehr von Wichtigkeit; sie ziehen vielmehr die Vierung gern rituell zum Langhaus; beide vereint dienen ihnen zur Schaffung eines grossen und freiräumigen Gemeindehauses für die von ihnen besonders betonte Predigt. Von allen Plätzen der Kirche aus soll man den Redner sehen und hören können. — Ausserdem werden zahlreiche Kapellen erfordert für die Nebenaltäre, von denen das Schiff in Rücksicht auf seine Benutzung durch die Gemeinde möglichst frei zu halten ist.

Dass man aber um 1575 eine weiträumige Vierung nicht anders als mit einer Kuppel überdeckt denken konnte, liegt nach der vorhergehenden Entwickelung auf der Hand; ebenso natürlich erscheint im Hinblick auf die ältere Entwickelung bei den jetzt neu eintretenden Bedingungen die Ersetzung des dreischiffigen Langhauses durch eine mehr dem Saalbau sich nähernde Anlage, oder doch mindestens durch Schaffung eines breiten Hauptschiffes, in dem die Stützen auch in der Längsrichtung weit gestellt sind. Die Vorteile, welche solche Anlage im Sinne der neuen Bedürfnisse bot, lagen so nahe, dass das Vorbild der Ordenskirchen auch entscheidend für andere Gotteshäuser werden musste. *Vignola's im Gesù gegebenes Beispiel ist also das für die baugeschichtliche Entwickelung entscheidende Moment.* Kämpft aber 1576 noch neue und alte Zeit um den Sieg, so empfand man zu Anfang des XVII. Jahrhunderts bereits die Missstände, welche die reine Centrallage durch den Mangel einer eigentlichen Chorbildung für die Unterbringung der ganzen Gemeinde hatte, so stark, dass man dem fast fertigen Petersbau das Langhaus als eine Verbesserung seines Grundplanes hinzufügte. Es darf dies zur Erklärung der künstlerisch so beklagenswerten Zuthat Maderna's zu Michelangelo's Werk nicht übersehen werden. Sie ist nicht für einen Willkürakt Pauls V., die Befriedigung persönlicher Eitelkeit anzusehen, sondern vielmehr nahezu für eine kulturgeschichtliche Notwendigkeit. Die zur Leitung des Baues niedergesetzte Kommission der Kardinäle betont neben der wahrscheinlich schon unter Leo X. für die (vorübergehende) Einführung des Langbaues entscheidende Rücksicht, dass das ganze Areal der alten Peterskirche wieder zu bebauen sei, ausdrücklich, dass die von Michelangelo angelegten Räumlichkeiten nicht ausreichen und man unbedingt eine grössere „Bequemlichkeit" für den Gottesdienst schaffen müsse; den Chor fordert sie weiter für den Klerus ausschliesslich.

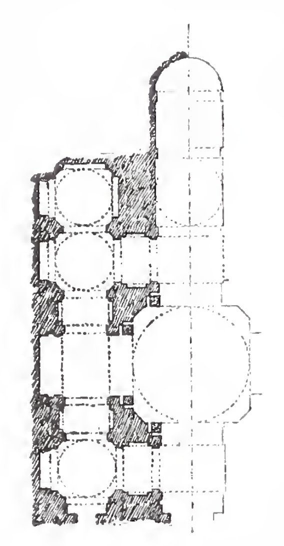
Man darf sich natürlich die Sache nicht so vorstellen, als seien die neuen architektonischen Ideale der Barockzeit auch durchaus neue Gedanken. Schon die Renaissance beschäftigt sich gelegentlich mit ihnen, wie dies zahlreich erhaltene Zeichnungen beweisen; nur bleiben sie damals Experimente, Erstlingsstudien, die

nicht zur Ausführung gelangen, weil sie den Anschauungen der Zeit noch nicht entsprechen.

Wurde nun aber auch jetzt die im Gesù vorgebildete Form mit kleinen Abwechselungen durch zwei Jahrhunderte massgebend für ziemlich die Mehrzahl der neu entstehenden Ordenskirchen (nicht nur die der Jesuiten) und selbst für eine Anzahl von Pfarr- und Kathedralkirchen, so verschwindet daneben doch keineswegs der reine Centralbau; es ist vielmehr allbekannt, dass die Barockzeit ihm ein lebhaftes Interesse bewahrt. Abgesehen von der ihre eigenen Wege gehenden französischen Baukunst jener Zeit, welche ja in Paris eine ganze Gruppe von Kuppelkirchen ins Leben ruft, findet man in Italien und Deutschland die Centralform in mannigfacher Abwechselung des Grundrisses von der einfachsten bis zur reichsten Gestaltung aller Orten in Gebrauch. Der in sich völlig geschlossene Aufbau einer reinen Centralanlage, in dem vom Sockel bis zum Kreuz auf der Laterne alles auf die eine mächtige Wirkung der Kuppel gestimmt wird, ist ganz nach dem Herzen der auf grosse Effekte ausgehenden Barockkunst. So kommt es, dass wo immer heute im Gesammtbilde einer Stadt Kuppeln in die Luft ragen, diese zum weitaus grössten Teile Schöpfungen der Zeit zwischen 1580 und 1790 sind.

Noch aber liegen diese Werke zumeist unbeachtet; nur selten findet eins oder das andere in den Reisehandbüchern Erwähnung; auch die ältere Literatur ist ungemein dürftig, wenn überhaupt vorhanden, das archivalische Material nur in vereinzelten Fällen ausgenutzt. Freilich muss jede nähere Beschäftigung mit den Bauten dieser Zeit als Voraussetzung haben, dass von vornherein abzusehen ist von jener Fülle schnellfertiger und wertloser Arbeiten, mit welchen die, wie keine andere, baulustige Barock-Zeit die Welt überschwemmt hat; und auch der verbleibende Rest wird noch häufig denjenigen abschrecken, der mit modernen Schönheits-Idealen an ihn herantritt. Ein anderes aber ergiebt sich, wenn man den Grundgedanken der einzelnen Meister nachgeht, unterscheidet, was an ihren Werken äusserliche willkürliche Zuthat und was der feste Kern ist. Erst bei solcher Auffassung erschliesst sich die Bedeutung dieser Periode im Gesammtbilde der kunstgeschichtlichen Entwickelung: Für die Ausbildung des Gotteshauses hat sie eine Fülle neuer Gesichtspunkte gewonnen, die allerdings zufällig dem Ideal der Gegenwart nicht entsprechen, aber doch immer ihren Eigenwert behalten; der moderne Palast aber, wie das Wohnhaus, beruht zum guten Teil auf den Errungenschaften dieser Zeit. Ihre Raumbildung für Vestibül, Treppenhaus, Saalanlage, Zimmerfluchten und Nebenräume ist auch für uns noch mafsgebend; zu ihren Anschauungen über Höhenentwickelung kehren wir mehr und mehr wieder zurück, indem wir diejenigen der französischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts wieder aufgeben. Selbst gewisse Prinzipien in der Dekoration des Barocks, vor allem seine Fähigkeit, grosse Flächen dekorativ zusammenzufassen, sind von dauernder Bedeutung, so willkürlich und abschreckend oft auch die Einzelformen sind. Die kunstgeschichtliche Beschäftigung mit den Barockbauten muss daher Alles in Allem auf die Grundgedanken mehr Wert legen als auf ihre dekorative Durchbildung und die Einzelheiten; demgemäss wird auch die Betrachtung der einzelnen Werke sich meist nur auf gewisse charakteristische Punkte zu richten brauchen.

Während in den Entwürfen zu St. Peter der äussere Kontur des Grundrisses meist die Anlagen der Haupträume wiederspiegelt, strebt die spätere Zeit auch bei freiliegenden Bauten mehr danach, die eigentliche Kuppelanlage durch ein Rechteck zu umkleiden, wie dies ein Jahrtausend früher der byzantinische Stil in ähnlicher Weise gegenüber dem altchristlichen Stil thut. Von grösseren ausgeführten Bauten[1]) zeigt dies zuerst Galeazzo Alessi's Kirche Sta. Maria di Carignano zu Genua, erbaut 1552—1660, ein Werk, dessen Grundriss auffallende Verwandtschaft zu Bramante's erstem Entwurf zum St. Peter zeigt. Für den Aufbau dieser Kirche kann ich dem Lobe Burckhardt's (Arch. d. Ren. in Italien S. 113) nicht unbedingt beistimmen. Schon der von ihm gegebene Durchschnitt zeigt, was in der räumlichen Erscheinung noch mehr zum Ausdruck kommt, dass der Durchmesser der Kuppel zu klein ist in Hinblick auf Breite und namentlich Länge der Kreuzarme. Die Kuppel kommt so nicht zur vollen Bedeutung, behält ein wenig etwas Schornsteinhaftes. Die Details des Innern bieten die akademische Reinheit der späten Renaissance, während am Aeussern sich schon der Beginn jenes Verfalls der Einzelform und des Sinnes für Rhythmus der Verhältnisse zeigt, der charakteristisch für Genua ist. Die eigenartige Fassade mit ihrer halbkreisförmigen ziegelgedeckten Hauptkuppel und den schlanken viereckigen Türmen hat in der Stadt selbst mehrfach Nachfolge gefunden. Die kleine Zahl der zu meiner Kenntniss gelangten beachtenswerten Barockfronten geht auf sie zurück: Sant' Ambrogio, Sant' Angelo und das Kirchlein San Pietro dei Banchi.



Grundrissskizze von S. Alessandro in Mailand.

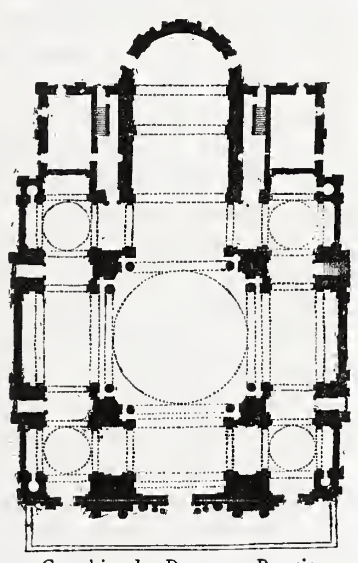
Den Mangel in der Konception des Innern der Madonna di Carignano vermeidet bei einem ihr verwandten, nur reicher gestalteten Grundriss die Kirche Sant' Alessandro in Zebedia zu Mailand, ein Werk des Barnabiten-Mönches Lorenzo Binago, begonnen 1602. Jede weitere Angabe zur Baugeschichte der Kirche fehlt. Der näheren Beschreibung überhebt nicht die nebenstehende Grundrisskizze. Alle Verhältnisse in Grundriss wie Aufbau, namentlich das der Kuppel zum Ganzen sind hier vortrefflich. Es war eine glückliche, soviel ich weiss, hier zuerst auftretende Neuerung des Architekten, die inneren Seiten der Vierung nicht nur wie gewöhnlich abzuschrägen, um die Kuppelzwickel steiler zu machen, den Durchmesser des Tambours also dem der Diagonale des Untergeschosses möglichst anzunähern, sondern auch in die inneren Ecken acht freistehende polierte Granitsäulen zu stellen, welche so die Hauptträger der Kuppel zu sein scheinen und damit jenen Eindruck des leichten Schwebens hervorbringen, den Burckhardt mit Recht an der verwandten und offenbar auf diesem Vorbild beruhenden Anlage des Domes von Brescia so sehr betont. Auch dieses Motiv, welches hier zum Male Gestalt gewinnt, reicht doch als Projekt zurück in die Tage der eben beginnenden Hochrenaissance. Einer der von Geymüller dem Bramante zugeschriebenen Entwürfe zu St. Peter kennt es bereits. — Die Einzelheiten in Sant' Alessandro sind nicht viel wert, die ganz durchgeführte Bemalung der Kirche, die gelegentlich sogar architektonische Formen ersetzt (Pilasterfüllungen etc.)

[1]) Einen Entwurf in diesem Sinne bietet bereits Filarete's Kathedralplan S. o. S. 121.

ist im Einzelnen wertlos, als Ganzes genommen aber immerhin von wohlthuenderem Eindruck als die ganz farblosen Brescianer Kirchen. Die Gliederung des Tambours geschieht, wie in der Barockzeit meist, innen und aussen durch gepaarte Pilaster, zwischen denen die grossen Fenster sitzen. Sämmtliche Nebenkuppeln sind cylinderlose Kalotten.

Nur wenige meiner Leser dürften diesen in der Nachbarschaft des Domes gelegenen Bau beachtet haben; auch schreckt die Fassade mit ihrem in Wellenlinien geschweiften Hauptgiebel fast vor dem Besuch zurück. Sieht man sie aber näher auf ihren Grundgedanken an, zieht die willkürlichen Details ab, so bleibt die verständige Klarheit, mit der die drei Schiffe und die sie trennenden Pfeiler und Mauermassen zum Ausdruck gebracht sind, beachtenswert; hierin ist Sant' Alessandro der ästhetisch viel vorzuziehenden Fassade der Madonna von Carignan überlegen. Das Innere aber ist — immer nur von der Gesammtwirkung des Raumes gesprochen — ein künstlerisch abgeklärter, einflussreicher Bau, zugleich die einzige hervorragende Barockkirche Mailands.

In enger Verbindung mit Sant' Alessandro steht der neue Dom von Brescia. Bei dem bisherigen Mangel an urkundlichen Nachrichten müssen wir uns vorläufig mit der blossen Thatsache bescheiden, dass der Brescianer Dom im Grundriss eine freie Reproduktion der Mailänder Kirche ist, eine Aehnlichkeit, die schon deshalb nicht auf Zufall beruhen kann, weil u. A. die in Mailand zuerst auftretende originelle Lösung der Vierungspfeiler hier ebenso wiederkehrt. Ueber den Entwickelungsgang des Architekten, Giov. Batt. Lantana, wissen wir nichts. Geboren 1581, reicht er im Jahre 1603 in Konkurrenz mit mehreren Anderen Entwürfe für den Neubau des Domes ein und wird mit der Ausführung betraut. Als sich 1611 eine Opposition gegen sein Projekt erhebt, stark genug, um die Weiterführung des Baues in Frage zu stellen, wird Lorenzo Binago als entscheidende Instanz aus Mailand berufen und spricht sich 1613 warm für Lantana's Entwurf aus. Letzterer führte den Bau noch bis 1621 weiter, dann verliess er Brescia für Jahr und Tag und starb, dorthin zurückgekehrt, zu Anfang des Jahres 1627. An der Kirche wurde nunmehr nur noch langsam weitergebaut; die Details und die Ornamentik weisen auf eine erheblich spätere Zeit; im Jahre 1700 war der Chor fertig; erst in unserem Jahrhundert ist das Ganze zum Abschluss gebracht worden.



Grundriss des Domes zu Brescia.

Der sehr klare und einfache Grundriss unterscheidet sich im Prinzip nicht von Sant' Alessandro. Inmitten die Tambourkuppel umgeben von vier in die Diagonale gestellten Flachkuppeln mit rechteckigen Kapellen. Der Chor, in beiden Fällen halbrund geschlossen, ist hier weniger tief, hat aber im Altarhause noch eine besondere Kuppel. Im Prinzip gleich ist auch, wie schon erwähnt, die eigentümliche Form der Vierungspfeiler in beiden Kirchen. Nur ist diese Anlage in Brescia reifer durchgebildet, im Aufbau eleganter und leichter; man sieht, der hiesige Architekt hat die

Erfahrungen von Sant' Alessandro benutzt. Sonst geht der Aufbau in Brescia seine eigenen Wege, er ist wesentlich strenger als der der Mailänder Kirche. Die grossen direkt vom Boden aufsteigenden Säulen wirken im Gegensatz zu den auf hohe Sockel gestellten in Sant' Alessandro imposanter. Vor allem aber ist die Raumwirkung hier wahrhaft grossartig; sie macht die Kirche zur glänzendsten Leistung des norditalienischen Centralbaues der Barockzeit. Ob wirklich, wie Burkhardt meint, die Farblosigkeit der Wände (weisse Putzflächen und Marmor) der ruhigen Wirkung des Raumes Vorschub leistet oder aber ob dieses nicht Verdienst des Architekten trotz der langweiligen weissen Tünche ist, mag hier auf sich beruhen. Der vornehmen ruhigen Erscheinung der unteren Teile mit ihren grossen kanellierten Säulen korinthischer Ordnung, vermag leider in den oberen Teilen die schwerfällige Ornamentik der ganz klassizistisch gebildeten, stark unterschnittenen, in der Komposition gedrängten und aller Gegensätze ermangelnden Friese und Soffiten nicht gleich zu kommen. Wohl aber verdient die Fassade Beachtung, sowohl künstlerisch als kunstgeschichtlich. In einer Studie über die Fassadenentwickelung des Barocks werde ich auf sie zurückzukommen haben.

In Venedig tritt die Centralanlage, abgesehen natürlich von San Marco, zum ersten Male unter den grösseren Gebäuden in der Salute auf. Aehnlich dem Redentore ein Exvoto-Bau (in Folge der Pest von 1630) wurde der Arbeitsbeginn in ganz ähnlicher Weise wie bei jenem älteren Werk beschleunigt: am 22. Oktober 1630 der Baubeschluss und in den ersten Monaten des neuen Jahres bereits der Anfang der Arbeiten zur Herstellung des Baugrundes. Wieder geben die Verhandlungen interessante Winke über die künstlerischen Ideale der Zeit, denn in einem Bericht der für den Bau eingesetzten Kommission an den Dogen werden als Programm folgende drei Forderungen aufgestellt: 1) die Anlage soll derart sein, dass bereits der Eintretende den vollen Eindruck des Raumes geniesse; 2) eine reiche völlig gleichmässige Beleuchtung ist vorzusehen; 3) beide Seiten sind gleichmässig mit Altären zu besetzen; der Hauptaltar ist so anzulegen, dass man ihn beim Eintritt bereits vollständig und gut sieht. — Also Freiräumigkeit, keine Steigerung der Wirkung mehr gegen den Hauptaltar hin wie bei mittelalterlichen Kirchen, das Allerheiligste selbst nicht in mystischem Dunkel sondern gut sichtbar, wie denn überhaupt alles klar und licht. Es sind dies die Fundamentalforderungen der Barockkunst überhaupt.

Die Kommission hatte von elf Konkurrenzentwürfen zwei zur engeren Wahl empfohlen, den Centralbau Longhena's und einen Langhausbau von Antonio Fracao und Giambattista Rubertini (ein frühes Beispiel architektonischer Genossenschaftsarbeit!). In der Abstimmung vom 16. Juni 1631 wird dem Longhena mit grosser Majorität die Ausführung übertragen. Der Bau beginnt nun sofort, wurde aber erst im Jahre 1687 vollendet.

Longhena ist wahrscheinlich 1604 geboren, war also erst 27 Jahre alt, als ihm das Werk übertragen wurde. Er selbst nennt es in einer Verteidigungsschrift gegen die Angriffe seiner Konkurrenten, eine „opera vergine, non più vista, curiosa, degna e bella, fatta in forma di rotonda macchina, che mai più s'ê veduta ne mai inventata, ne in tutto ne in parte per altre chiese di questa città," und er hatte Recht zu solcher Sprache, wenn auch nicht des Grundrisses wegen. War derselbe zwar neu für Venedig, so bot er doch im Grunde keine originelle Idee: eine von acht Pilastern getragene Klosterkuppel, um welche sich ein zweigeschossiger Umgang legt; also eine dem Baptisterium zu Pisa und anderen mittelalterlichen Bauten analoge Form. Neu,

aber ohne sonderliche Bedeutung ist die Erweiterung dieses Hauptraumes durch rechteckige Kapellen und ein quadrates, kuppelgedecktes Altarhaus, welches an den beiden Seiten durch halbkreisförmige Konchen erweitert wird. Die hintere Wand des Altarhauses ist offen, in ihr steht der Altar, zwischen dessen Säulen man hindurchblickt in einen letzten saalartigen Raum. Longhena nimmt hier also das wirkungsvolle aber unruhige Motiv Palladio's von San Giorgio maggiore und dem Redentore auf, mit welchem letzterer der Barockkunst ein so vielfach nachgeahmtes Vorbild geschaffen hat.

Die eigentümliche kunstgeschichtliche Bedeutung von Sta. Maria della Salute liegt mehr als in der Grundrissbildung in den Formen des Aufbaues. Longhena erscheint hier als der erste völlig entschiedene Vertreter des entwickelten Barockstils in Venedig, ohne dabei doch seine Verwandtschaft mit der Schule Palladio's zu verleugnen. Der Aufbau des Hauptraumes ist sorgfältig durchdacht und wohl gegliedert, so dass er im Grundgedanken durchaus vor der Formgebung der älteren Zeit bestehen könnte; nur sind in allen Profilen starke Accente aufgesetzt, die Formen schon hier und da gehäuft, die Ausladungen kräftiger als in der älteren Zeit, ich möchte sagen alle Details vergröbert; malerische Effekte sind absichtlich gesucht, so namentlich in den acht freistehenden nur Statuen tragenden Säulen vor den Kuppelpfeilern; auch das Abweichen von aller akademischen Regel in der Anordnung eines dorischen Obergeschosses über einem korinthischen gehört hierher. Die Anlage dieses niedrigen Obergeschosses mit seinen kleinen Arkaden beruht offenbar auf dem Studium der Bauten Bramante's und seiner Schule im Mailändischen. Noch entschiedener als im Innern treten die Barockgedanken am Aeusseren hervor: in seinem Streben nach Ausnutzung aller Effekte geht Longhena und mit ihm das ganze Barock von der Empfindung aus, dass man für das Aeussere, d. h. die Wirkung in die Weite noch schärfere Accente geben könne, daher die originellen schweren Voluten mit ihren Statuen, die überladene Manigfaltigkeit des ganzen Aufbaues, der die einzelnen Teile des Grundrisses bis zur Unruhe scharf betont, die wuchtigere Formgebung im Allgemeinen. Oft und mit vollem Recht ist zudem die nachlässige Anordnung von zwei Kuppeln und einem Glockenturm hintereinander getadelt worden. Aber Longhena wollte eben hier nichts anderes geben, als eine nur von vorn zu sehende malerische Dekoration, und diese ist ihm trefflich gelungen. Wer immer von der Piazzetta den Blick über den Kanal geschickt und im schimmernden Sonnenlicht oder in der ruhigen Klarheit des Vollmondes das malerisch-phantastische Bild von Sta. Maria della Salute erschaut hat, der wird zugeben, dass als Dekoration an dieser Stelle im XVII. Jahrhundert nichts Besseres erdacht werden konnte. Steckt doch in der Architektur Venedigs aus allen Zeiten ein phantastischer an das Theater gemahnender Zug.

Die Salute wäre ein besonders geeignetes Beispiel, die Veränderungen in der Linienführung der einzelnen Profile wie in der Zusammenstellung der grossen Gliederungen darzulegen, wenn dies überhaupt durch das Mittel der Sprache möglich wäre. Leider entbehrt die kunstgeschichtliche Literatur bisher eines Tafelwerkes, welches die Details der verschiedenen Perioden einander gegenüber stellt. Nur die Franzosen haben für ihre nationale Kunst in den uns beschäftigenden Perioden derartiges hier und da geleistet und damit der gründlicheren Erkenntniss wesentlichen Vorschub geleistet.

In die gleiche Klasse mit der Salute gehört die Anlage der Superga bei Turin (beschlossen als Exvoto-Bau des Herzogs Victor Amadeus vor der Schlacht bei Turin 1706, beg. 1715; im Wesentlichen vollendet 1730, geweiht 1749): Wieder ein acht-

eckiger Hauptraum mit Säulen, die vor die Pfeiler gestellt und hier in ganz flache Kästen eingelassen sind. Umgang und Kapellen werden in eins gezogen; auch sind die acht Seiten des Hauptraumes im Aufbau nicht gleichwertig behandelt, sondern in den Hauptaxen öffnen sich vier grössere Arkaden, während die Diagonalaxen vier kleinere scheitrecht gedeckte Oeffnungen zeigen, über denen sich Emporen befinden. Das Altarhaus hat wieder quadrate Grundfläche und ist von tambourloser Kuppel gedeckt; dahinter folgt dann die Absis. Der Bau kennzeichnet deutlich seine Herkunft aus einer anderen Schule, als die bisher betrachtete norditalienische es ist, verdient auch nur in sehr bedingter Weise das Lob, welches man ihm und seinem Erbauer Juvara so gern spendet. Die Kapellen sind für die Gesammtentwickelung der Kuppeln ziemlich ohne Bedeutung, dadurch macht sich die unverhältnissmässige Höhe des Hauptraumes zu seiner Breite (1 : 3) nur um so störender geltend; die Bildung der Details verrät geringe Sorgfalt. Dies ist übrigens eine für Juvara im Allgemeinen charakteristische Schwäche. Erreicht auch die Superga hierin noch nicht den Palazzo Madama, so bietet sie doch hinreichend Schlimmes. Dass Juvara seine Kuppelwölbung durch Fenster unterbricht, ist gleichfalls eine Geschmacklosigkeit, für die sich schwer ein Analogon anführen lassen wird. Dagegen ist die zu einem Quadrate vertiefte Säulenvorhalle mit ungleichen Interkolumnien eine auch sonst wiederkehrende, wenn schon wenig ansprechende Anordnung des XVIII. Jahrhunderts; wir werden sie an der Kirche San Simone piccolo in Venedig wieder finden.

Um für die Fassade eine grossartige Wirkung zu gewinnen, zog Juvara die beiden Seitenflügel des die Kirche von drei Seiten umgebenden Bruderschaftsgebäudes mit hinzu und überhöhte jeden derselben durch einen schlanken viereckigen Glockenturm. Trotzdem lässt die Komposition kalt; selbst die wirkungsvolle Terrasse mit ihrer Freitreppe vermag dem schwächlichen Grundmotiv nicht sonderlich aufzuhelfen, welches zwischen durchgehenden korinthischen Pilastern uud Säulen zwei Reihen geschmacklos umrahmter Fenster übereinander zeigt. Schwer lastet die Kuppel auf dem Unterbau, überhaupt sind die sämmtlichen Verhältnisse wenig glücklich; dazu kommt noch die Reizlosigkeit der Einzelheiten.

Juvara ist ein Meister, dessen Eigenart bei geringer künstlerischer Phantasie in einer gewissen schwerfälligen Nüchternheit liegt, die ihm den Ruf eines Puristen, eines Reformators der Kunst eingetragen hat, namentlich im Vergleich mit den Arbeiten seines Vorgängers in Turin, des Theatinermönches Guarino Guarini. Dennoch ist Guarini der grössere Künstler, trotzdem seine Werke an Unruhe, an Bewegtheit der Formen die Borromini's noch übertreffen. Sie bieten die absoluteste Verleugnung dessen, was in den Tagen der Frührenaissance das Ziel der Architektur gewesen war: Reinheit der Formen, liebevolle Durchbildung der Einzelheit und Belebung der Fläche durch sorgfältig gezeichneten ornamentalen Schmuck, und ebenso dessen was das Ziel der Hochrenaissance gewesen: jener vollendete Rhythmus der Massen und Linien in der räumlichen Gesammterscheinung des Bauwerkes wie in den geometrischen Durchschnitten und Gliederungen. Insofern sind sie in der That als Beispiel der äussersten Verwilderung zu betrachten, nicht aber wie durchgängig geschieht, als Werke des Verfalls; die künstlerische Kraft erschlafft in diesen Arbeiten nicht, sondern sie erscheinen absonderlich nur durch das rücksichslose und einseitige Hervorkehren des Barockideals. Alle jene früheren Ideale opfert Guarini dem *einen* Ziele, im Bauwerk malerischen Reiz zu entwickeln. Nur noch durch die farbige Gesammterscheinung und den Ton soll das Ganze wirken; letzteres wird vor-

nehmlich erreicht durch eine raffinierte Ausnutzung von Beleuchtungsabstufungen und -effekten. Die Fesseln, die das Material anlegt, sollen möglichst gebrochen, die konstruktiven Notwendigkeiten nach Kräften verschleiert werden. Wenn der Laie Angesichts dieser phantastisch spielenden Kunst ganz vergisst, dass für die Erreichung des Zieles Schwierigkeiten überwunden werden mussten, so staunt der Techniker ob des eminenten Geschickes, welches sich in Werken dieser Art entwickelt.

Camillo Guarino Guarini wurde 1624 zu Modena geboren und trat früh in Rom in den Theatiner-Orden. Siebzehn Jahre alt finden wir ihn bereits als Lehrer der Philosophie und schönen Künste in Messina. Das Studium der architektonischen Theoretiker soll ihn autodidaktisch zur Architektur geführt haben. Wann dies geschehen, welches seine früheren Arbeiten auf diesem Gebiete sind, bleibt noch zu ermitteln. Im Jahre 1668 ernennt ihn Karl Emanuel II. von Savoyen zu seinem Hofarchitekten. Turin ist denn auch der Ort, welcher die meisten Bauten Guarini's besitzt, u. A. die Paläste Philibert von Savoyen, Carignan (1680, jetzt Naturwissenschaftliches Museum), das Jesuitenkolleg (heut Museum, 1678), die Kirche San Lorenzo dei Teatini, die Cappella del Sudario und die Kirche der Beata vergine della Consolazione, letztere eine originelle Verbindung von drei Räumen, von denen der mittlere ein Sechseck mit Umgang und Emporen bildet. Leider war das Bauwerk bei meinem Aufenthalt in Turin ganz berüstet und deshalb nicht sichtbar. Die gleichfalls von Guarini erbaute Kirche San Filippo (1675) stürzte 1714 ein und wurde nun von Juvara in anderen Formen erneuert; vollendet erst 1772. Guarini starb am 6. März 1683.[1] Sein Tod wird von den ihn erwähnenden modernen Schriftstellern mehr oder weniger als ein Gewinn für die Kunst gepriesen. Die Verurteilung Guarini's sollte aber die Beschäftigung mit ihm nicht ausschliessen; denn selbst abgesehen von der uns hier zunächst interessierenden historischen Erkenntniss ist das grosse Talent, wie so oft, selbst in seinen Irrgängen lehrreich für die bauende Nachwelt. Seine Fruchtbarkeit an Ideen, die Fülle geistvoller Einfälle, zu welchen wirklich vorhandene oder selbst geschaffene Schwierigkeiten ihn veranlassen, erheben sich gelegentlich über das Capriccio hinaus zu dauernd wertvollen architektonischen Gedanken. Daneben freilich zeigt er eine rücksichtslose Vernachlässigung oder willkürliche Behandlung der Einzelformen, ja vieles dessen, was wir als architektonische Grundsätze anzusehen gewohnt sind. Geflissentlich scheint er bisweilen den geraden Linien aus dem Wege zu gehen, in seinen Deckenbildungen schwelgt er in Kurven höherer Ordnungen, deren Herstellung den Steinmetzen ausserordentliche Mühe verursacht haben muss. Von der gelegentlichen Rohheit seiner Formenbildung bietet der imposante Palast Carignan, das heutige naturwissenschaftliche Museum, ein schlagendes Beispiel; zugleich gewinnt derselbe ein besonderes Interesse durch den Versuch Guarini's, die grossen Schwingungen des Barocks hier auf den Backsteinrohbau zu übertragen, — freilich in

[1]) Eine Literatur über Guarini ist bisher so gut wie nicht vorhanden. Wo er von älteren Schriftstellern berücksichtigt wird, geschieht dies fast nur in seiner Eigenschaft als Physiker und Mathematiker. Kunstgeschichtlich erscheint er zuerst in Milizia's Memorie und auf Grund dieser Quelle bei Ticozzi und anderen Bearbeitern von Biographien. Neues bringt nur noch Boni in seiner Biografia degli artisti, Venedig 1840; auf Grund welcher Quellen ist mir unbekannt. Die im Anfang unseres Jahrhunderts zerstörte, nach Guarini'schen Zeichnungen erbaute Kirche Ste. Anne la Royale in Paris erwähnt Dulaure in seiner Geschichte der Stadt. — Die älteren Turiner Guiden von Stephani und von Mondo sind mir nicht zugänglich gewesen.

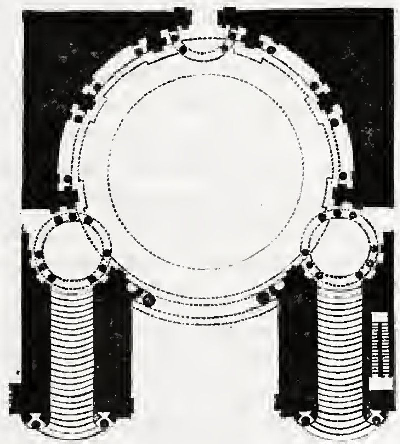
schlechtem Material und in unbehülflicher Ausführung. Den Maurern der Zeit war die sorgfältige Arbeit, welche der Rohbau verlangt, eine ungewohnte Leistung.

Wie fast alle grossen Künstler Italiens sieht Guarini die höchste Aufgabe der Kirchenbaukunst in der Centralanlage. Neben einem complicierten Grundplan, der ihm malerische Licht- und Schattenwirkung in die ganze Anlage bringt und einem Aufbau, dessen Horizontalen in mannigfacher Weise geschwungen sind, ist es vor Allem die Deckenbildung, in der er ein Tummelfeld für die Darlegung seiner konstruktiven Kenntnisse und — konstruktiven Scherze sucht. Vielfach abgetrennt und mit Lichtöffnungen unterbrochen, steigen seine Gewölbe steil hinauf, das konstruktive Gerippe dem Beschauer oft durch eine Scheinarchitektur verkleidend, die ihm Rätsel aufgeben, man könnte fast sagen, ihn necken soll. Dem Eintretenden wird gelegentlich fast zwingend der Gedanke nahegelegt, dass diese aberteuerliche Bildung nicht sicher sein könne. — Nicht weniger als neun Centralbauten sind im Anhange zu Guarini's posthumen Werke „Architectura civile", Turin 1737, erschienen, leider in so rohen Kupferstichen, dass die Abbildungen ohne Kenntniss der Bauten selbst wertlos sind.

Von den mir bekannt gewordenen Arbeiten Guarini's ist die Cappella del Sudario in Turin, die Grabkapelle eines Teiles des Hauses Savoyen, hinter der Absis des Domes ein hervorragend beachtenswertes Werk. Auf rings von anderen Baulichkeiten umschlossenem, engem und schlecht zugänglichen Terrain galt es eine monumentale Anlage zu schaffen, eine Aufgabe, die Guarini in bewundernswerter Einfachheit gelöst hat. Rechts und links von der Absis, deren durchbrochene Hinterwand den Einblick in die Kapelle gestattet, führt er die Zugangstreppen auf. Um die notwendige Brechung der Axe nicht sichtbar zu machen, ordnet er dabei mit grossem Geschick kleine kreisrunde Vorhallen an, durch die man erst in den Hauptraum gelangt. Diese mit freistehenden Säulen in einem Kreissegment in die grosse Rotunde einspringenden Vorhallen werden ihm zugleich ein willkommenes Dekorationsmotiv, weshalb er in der Verlängerung der Hauptaxe der Kirche noch ein drittes ähnliches Vestibül anordnet. Zwischen je zwei dieser Portiken ist die Wand durch drei grosse Kompositpilaster gegliedert. In der Höhe entsprechen den Portiken die zum Tambour überführenden Zwickel, während die Pilaster jedesmal eine grosse Lünette über sich haben. Ueber dem Hauptgesims steigt ein reich mit Säulen und Pilastern gegliederter Tambour mit sechs im Halbrund geschlossenen Fenstern auf, aus dem dann ohne weitere Trennung durch ein Gesims die bizarre Kuppel aufwächst. Aus dem Sechseck konstruiert, ahmt sie die primitive Art des Baues mit vorgekragten Steinen in künstlicher Konstruktion nach, indem das Ganze den Anschein des Flechtwerks gewinnt. So steigt sie in sechs Abteilungen auf, um schliesslich in einen zwölfstrahligen offenen Stern zu enden, durch den man in ein vergoldetes, hell erleuchtetes oberes Gewölbe sieht, in dessen Mitte die Taube schwebt. — Die aussen, wie Guarini dies liebt, stufenförmig abgetreppte Kuppel zeigt ohne weitere Ummantelung die innere Konstruktion und endet oben in einer schlanken wie ein Pfropfenzieher gedrehten Spitze. Der Fussboden hat einfache geometrische Muster in grauem und weissen Marmor mit grossen Bronzesternen. Bis zum Hauptgesims sind alle Wände in poliertem schwarzen Marmor aufgeführt. Basen, Kapitäle und einzelne Profile sind in Bronze hergestellt; die oberen Wandteile deckt dunkler grauer Marmor, der Bronzeschmuck ist hier nie fertig geworden; Ornamente fehlen ganz. — Diese kurze Schilderung schon zeigt, bis zu welchem Grade das Werk „barock" ist. Die Gesammtwirkung des Raumes aber ist ungemein ernst, fast ergreifend; unvergleichlich viel besser als die ebenfalls auf

feierliche Wirkung abzielende Cappella dei Principi in Florenz. Angesichts eines solchen Raumes muss man bis zu einem gewissen Grade wenigstens die Berechtigung der vorher skizzierten Zeitanschauung zugeben, denn gegenüber dieser Stimmungsarchitektur verschwindet das Interesse an den Details durchaus; man sieht sie kaum noch. Ein sorgfältigeres Betonen derselben wäre den Zeitgenossen für die Einheit des Eindrucks wahrscheinlich nur störend gewesen. Andererseits legte offenbar das würdig ernste Material den Liebhabereien des Architekten hier heilsame Schranken auf.

Wie die Cappella del Sudario, so wirkt San Lorenzo nur als Innenbau; die beabsichtigte Fassade der Kirche ist nie fertig geworden. Die Grundform ist die eines mannigfach geschweiften und gebrochenen Achtecks, vor dessen Seiten sich in ähnlicher Anordnung wie beim Sudario in Kreissegmenten vorspringende Säulenstellungen gegen den Mittelraum vorlegen und so Kapellen bilden. An diesen Hauptraum reiht sich ein ovaler in der Queraxe durch weite säulengetragene Bögen geöffneter Altarraum, dem sich ein Umgang anschliesst. Auf eine Schilderung des Aufbaues mit seinen sechs Reihen von verschieden gebildeten Fenstern übereinander, der die Form eines Geflechtes annehmenden stark überhöhten Kuppel, des bunten Spieles der kompliziertesten Kurven, der Auflösung aller architektonischen Tradition muss ich verzichten; nicht einmal eine Abbildung, viel weniger eine Beschreibung könnte ein klares Bild des sich in einer Fülle von Kappen und absonderlichen Sphäroïdensegmenten auflösenden Aufbaues geben. Wer die Kirche zum ersten Male betritt, der glaubt wohl im ersten Augenblick eine Hallucination zu haben, die Bauformen selbst sich bewegen zu sehen, bis die Besinnung und damit die Empörung ihm kommt über diese schrankenlose Willkür, über diesen Hohn auf alle Tradition und alle kirchliche Stimmung, wie wir dieselbe heut verstehen. Die Absicht des Architekten, über die statischen Gesetze des Materiales hinaus dem Beschauer Probleme aufzugeben, tritt hier mit seltener Konsequenz hervor. Verweilt man aber längere Zeit in dem Raume, gewöhnt sich das moderne Auge allmälig an die scheinbare Willkür des Aufbaues, hat es sich die Grundprinzipien desselben klar gemacht, so entdeckt es, dass all dieser Reichtum phantastischer Architekturgebilde die prächtige Marmor- und Stuccolustro-Inkrustation, das Gold und die Statuen nur zusammentönen sollen zu einem grossen, wahrhaft magischen Effekt der Beleuchtung. Das war es, was der kirchliche Sinn des XVII. Jahrhunderts forderte; auf die Einzelform kam es ihm nicht an; und das muss sich der moderne Beschauer immer wieder zurückrufen, will er ein objektives Urteil über die einzelnen Leistungen der Zeit gewinnen. Das Bauprogramm war eben grundverschieden von dem heutigen. Bis auf den heutigen Tag aber weiss die Geistlichkeit die eigenartigen Vorzüge des Baues wohl zu würdigen, namentlich im Chor, dessen Anlage, wie wir jetzt sagen würden, durchaus auf bühnenartige Kulisseneffekte berechnet ist. In verschiedenen Abstufungen springen die Wände hintereinander vor; geschickt verteilte, für den Beschauer unsichtbare Fenster


Grundriss der Cappella del Sudario in Turin.

geben dabei den einzelnen Abteilungen ganz verschiedene Grade der Beleuchtung: aus dem mässig hellen Hauptraum sieht man durch einen dunkleren Vorchor in das eigentliche Altarhaus; ein magisch wirkendes Oberlicht fällt auf den Hauptaltar, Vormittags bei Sonnenschein in einigen grellen Lichtstrahlen das Allerheiligste beleuchtend und so aus dem mystischen Halbdunkel der Umgebung hervorhebend. Auch die Raumwirkung selbst hat etwas magisches; die einzelnen Kulissen verlieren sich, ohne dass ihr Abschluss sichtbar wird, im Halbdunkel. Und das alles auf verhältnissmässig kleinem Grundriss! Die Anlage der im Einzelnen wertlosen Altäre zeigt Guarini's überall wiederkehrendes Geschick, ihren Aufbau in die Architektur des Ganzen einzuziehen. — Konstruktiv ist der Aufbau eine glänzende Leistung, die noch dazu, wie stets bei Guarini, trotz ihrer Kompliciertheit fast ohne Schutzkuppel oder -dächer aufführt ist. Phantastisch und wunderlich abgetreppt steigt die Kuppel turmartig empor.

Flüchtig erwähnt seien hier nur noch zwei weitere Bauten Guarini's, die ich bisher leider nicht durch Augenschein kenne: die Kirche San Filippo Neri zu Casale, in der er neun Kuppeln so im Quadrat gruppierte, dass die mittelste mit ihren rund 70 Fuss Durchmesser hoch über den acht anderen schwebt und nur von sechszehn freistehenden Säulen, zu je vier gruppiert, getragen wird; vielleicht die gewagteste Konstruktion der Art überhaupt. Verwandt ist die Anlage von San Gaetano in Vicenza.

Als Grundprinzipien von Guarini's Kunst lassen sich ein paar Eigentümlichkeiten hervorheben: Zunächst die Vorliebe für Centralbauten und zwar mit abgetreppten und steil in die Höhe steigenden Wölbungen, dann neben allerlei willkürlichen Fensterformen die Vorliebe für jene dreiteilige Arkade, die Palladio als das Hauptmotiv bei seiner Basilika verwendet hat, nur dass Guarini gern das halbrunde Mittelfenster mit einem Stichbogen deckt. Von ihm haben zahlreiche andere Turiner Architekten dies Motiv übernommen. Ferner versteht er es bei kirchlichen Anlagen, wie schon erwähnt, seine Altäre in selten geschickter Weise mit der Architektur zu verbinden. Alles in Allem ist Guarini, den diese Zeilen zum ersten Male in der modernen Kunstgeschichte berücksichtigen, ein Künstler, dessen Studium sich für selbstständig denkende Architekten in hohem Masse lohnt. Seine Findigkeit in allen Lagen, seine spielende Leichtigkeit in Ueberwindung von Schwierigkeiten, seine stets monumentale Auffassung sind wohl beachtenswert.

Das letzte Glied dieser Kette im Grundriss reicher gestalteter Centralanlagen Norditaliens bildet die Kirche San Geremia in Venedig, ein Werk aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts (begonnen 1755) und kunstgeschichtlich interessant als charakteristisches Denkmal des in jener Zeit weit verbreiteten Baudilettantismus. Erbauer ist der Priester Carlo Corbellini, der, wie eine Fülle von Einzelheiten in Bestätigung der schriftlichen Zeugnisse lehrt, kein Künstler von Fach sondern nur ein akademisch geschulter Theoretiker war, welcher hier in der Praxis einen Tummelplatz für seine reformatorischen und puristischen Ideen findet. Ueberall blickt das bewusste Bemühen durch, die Ausartungen des Barocks zu vermeiden, „klassisch" zu bleiben, ein Streben, welches auf Kosten der eigentlichen künstlerischen Durchbildung zu allerlei Abenteuerlichkeiten führt. San Geremia bietet als Bauwerk etwa das, was man auf dem Gebiete der tönenden Kunst mit dem Ausdruck Kapellmeister-Musik bezeichnen würde: Achtbar, verständig, ohne Fehler und Extravaganzen; aber es fehlt die frische Unmittelbarkeit der Empfindung, welche den eigentlichen Wert eines Kunstwerkes bedingt. Bewusst klassizistisches Bestreben zeigt sich zunächst im Grundriss: eine elegant und normal entwickelte Kreuzanlage, in den einzelnen Teilen

wohl berechnet und abgewogen, die Kreuzarme durch halbrunde Absiden geschlossen. Die Hauptkuppel setzt halbkugelförmig nur auf einer Attika, keinem Tambour, auf; an sie reihen sich in den Diagonalen die Flachkuppeln. In der Längsrichtung des Baues lehnen sich an jede Seite der Absiden noch zwei kleinere Kuppelräume. Die Fenster sind regelmässig disponiert: als Halbkreise sitzen sie in den Lünetten der Nebenräume, während die Tonnen der Kreuzarme im Flachbogen geschlossene Fenster aufweisen, die mit sehr unschönen Kappen in fast schülerhafter Weise in die Tonnen eingestochen sind. Das Ungeschickte dieser Anordnung hat Corbellini wahrscheinlich ebenso gut empfunden wie jeder Andere, allein die gewählte Lösung mag ihm als die korrekteste und deshalb unbedingt zu wählende erschienen sein. Naiv ist auch die gewollt antiquarische Bildung der korinthischen Kapitäle. An Vitruvs Erzählung von der Erfindung des korinthischen Kapitäls durch Kallimachus anknüpfend, entwickelt Corbellini die Akanthusblätter über einem untergelegten kelchartigen Korbe, der weit vor die obere abschliessende Platte vorspringt.

Im Aufbau der halbrunden Absiden findet sein auf „reine" Formen ausgehender Sinn eine eigenartige Schwierigkeit. Die Anlage halbrund geschlossener Thüren und Nischen in Mauern von halbkreisförmiger Grundrissbildung führt natürlich in der Schnittlinie jener halbrunden Abschlüsse mit der Mauer zu Kurven höherer Ordnung. Diese will Corbellini vermeiden und bricht so seine halbrunden Absiden in den unteren Teilen zu drei Seiten eines Achtecks um, indem er die Einknickung der Mauer jedesmal durch eine vorgestellte Säule verdeckt. Diese Anlage aber führt bei der Bildung des scheitrechten Hauptgesimses über diesen Säulen wieder zwingend dazu, dasselbe zu verkröpfen. Eine neue Schwierigkeit, die vermieden werden muss. Er bildet deshalb sein Gebälk halbrund, unbekümmert um die hässlichen Ecken, die bei dem Aufeinandertreffen der in scharfen Winkeln gebrochenen unteren Wand mit dem Gebälk entstehen.

Diese wenigen Charakterzüge schon werden es begreiflich machen, dass der Bau bei allem guten Willen doch keine künstlerische Gesammtwirkung erreicht. Nüchtern wie das Innere ist auch die weisse Marmorfassade mit ihren drei scheidrechten Thüren und den Lünettenfenstern darüber. Fast ängstlich sind vom Sockel an barocke Einfälle vermieden, bis endlich im letzten Augenblick noch, gleich als wäre er dem Baumeister aus Versehen durchgeschlüpft, sich als Mittelstück des Ganzen über dem Hauptgesims ein aus dem Kreissegment gebildeter verkröpfter Giebel erhebt.

Als Corbellini dieses Werk errichtete, war die von ihm vertretene Richtung bereits in voller Blüte. Erst seit einigen Jahren wissen wir, dass das Rococo (Louis XV.) in Paris bereits um die Mitte des Jahrhunderts von der neuen durch die Caylus und Genossen heraufbeschworenen mehr hellenistischen Richtung abgelöst wird. In Italien kämpft aber schon während des ganzen XVIII. Jahrhunderts der akademische Klassicismus gegen die eigentliche Barockkunst. Beweis wie bekannt u. v. A. die Arbeiten Vanvitelli's, Fuga's, Galilei's; aber ein mehr als deren Werke charakteristisches Beispiel bietet dafür innerhalb der uns hier beschäftigenden Grenzen die Kirche San Simone piccolo in Venedig, ein Werk des Architekten Giovanni Scalfurotto aus den Jahren 1718—1738. Scalfurotto folgt in diesem Bau einem Beispiel, welches, wenn ich mich recht entsinne, zuerst Palladio und zwar in der kleinen Kirche zu Masèr gegeben; er schafft eine Variation auf das Pantheon in Rom. Freilich erweitert er hier den runden Hauptraum noch durch einen flachen Chor mit halbrundausladenden

Seiten, wie dies Palladio und Longhena schon gleichfalls gethan. Ausserdem legt er vor das Ganze eine tiefe Vorhalle, ähnlich der bei der Superga. Es genügt hier auf das Bauwerk hinzuweisen, dem gegenüber ich in keiner Weise in die Bewunderung, welche die venezianischen Lokalhistoriker Diedo und Selvatico ihm widmen, einstimmen kann. Wem ist bei seiner Ankunft in Venedig nicht, sobald er den Bahnhof verlassen, jenseits des Kanales ein langweiliger und nüchterner Rundbau aufgefallen, den er beim flüchtigen Hinblicken viel eher dem Ende als dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts zugeschrieben haben wird! Dies ist San Simone. Charakteristisch für den akademischen Sinn des Architekten ist auch die Spielerei, welche er im Aufbau mit der Dreizahl getrieben. Das Nähere darüber mag man bei Diedo nachlesen.

Venedig bleibt Dank dem Einfluss, den dort das Ansehen Palladio's behalten, das ganze Jahrhundert hindurch der Hort dieses Purismus: Scalfurotto's Neffe und Schüler war Tomaso Temanza (1705—1789), jener „grösste Architekt, den Italien und Europa zur Zeit besitzt", wie Milizia im Jahre 1768 (lett. pitt. VIII 81) schreibt, ein Lob, zu dem Temanza's ausgeführte Arbeiten in keinem Verhältniss stehen. Wie aber die Architektur damals mehr für eine Wissenschaft als für eine Kunst galt, so liegt auch Temanza's grösste Bedeutung in seiner Thätigkeit als Schriftsteller. Zugleich war er der fachmännische Corpsführer des Baudilettantismus. Mit einer Fülle von Liebhabern stand er in literarischem Verkehr; durch diesen hat er vornehmlich den grossen Einfluss auf die Zeitgenossen geübt. In seinen Briefen erscheint er als entschiedener Purist: „es fehlt in Italien nicht an Architekten, aber alle sind, um mich eines von der Malerei entlehnten Ausdruckes zu bedienen, Manieristen, d. h. fern von der Natur und der Wahrheit. Für sie ist die Kunst so gut Gegenstand der Mode und der Unterhaltung, wie etwa eine Ballettänzerin, nicht aber ist sie ihnen jene hoheitsvolle Matrone, wie sie den Griechen und Römern erschien. Das kommt einzig davon, weil heut nicht studiert wird, weil wir uns einbilden, mehr zu wissen, als unsere wahren Lehrer" d. h. Palladio und die Alten (lett. pitt. VIII 318).

Ich weiss nicht, ob Temanza der erste ist, der das Wort ausspricht, die Architektur müsse *zur Natur und zur Wahrheit zurückkehren*, also auch für die Baukunst eine Forderung stellt, welche seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts auf so vielen Gebieten des menschlichen Schaffens ertönt. Jedenfalls tritt gleichzeitig mit ihm in Venedig ein Mann auf, der dies Verlangen bis zur äussersten Konsequenz betont und dessen Wirksamkeit mehr noch als in der Kunst selbst in der Literatur ihre Spuren hinterlassen hat. Es ist dies der Frate Carlo Lodoli (1690 bis 1761), der vom Studium der Mathematik autodidaktisch zu dem der Architektur gekommen war, diese aber abgesehen von ganz nebensächlichen Arbeiten praktisch nicht ausgeübt hat. In den Unterhaltungen, die er in sokratischer Manier mit einer zahlreichen Gemeinde von Anhängern, alles Dilettanten, veranstaltete, überträgt er die Anschauungen des philosophischen Rationalismus auf das Gebiet der Baukunst. Auch die Architektur soll auf rein logischer Basis aufgeführt werden. Die Durchführung dieser Lehre in den Einzelheiten führte natürlich zu allerlei Ungeheuerlichkeiten, die den energischen Widerspruch der Fachmänner wachriefen und namentlich den Temanza's, der Lodoli einfach als Schwindler (impostore) behandelte.

In seiner Forderung nach absoluter Wahrheit aller Formen wird Lodoli der erste bewusste Material-Stilist: jedes Baumaterial darf nur in dem ihm adaequaten Sinne verwendet werden; jedes Bauglied hat eine ganz bestimmte Funktion auszudrücken; keine Kunstform darf ohne solche, blos weil sie an dieser Stelle schön wäre,

verwendet werden; Triglyphen sind also nur berechtigt als Verkleidung von Balkenköpfen; Tropfenplatten niemals an Räumen anzubringen, in denen es nicht tropfen kann, also z. B. nicht in Fluren und Treppenhäusern; Karyatiden sind überhaupt unpassend, denn jungen Mädchen würde in Wirklichkeit doch Niemand einen Balken auf den Kopf legen wollen u. s. f. Dass Lodoli natürlich jedes barocke Capriccio absolut verdammt, ist selbstverständlich. Die fünf Säulenordnungen stecken ihm sogar voller Fehler und Widersprüche; sie sind überhaupt seiner Ansicht nach nicht für den Steinbau erfunden. — In dieser Weise geht Lodoli kritisch die Baugeschichte durch, die einzelnen Perioden und Meister in der ganzen Geschmacklosigkeit des Rationalismus wie Schülerarbeiten bemängelnd.

So verkehrt sie uns heut erscheinen mögen, diese Theorien sind einst doch sehr ernst genommen worden; die Kultur des XVIII. Jahrhunderts ist viel zu sehr vom Rationalismus durchdrängt, als das dies Hinüberspielen der Philosophie auch auf ihr durchaus fremde Gebiete, diese *logische Art die Kunst aufzufassen,* ihr nicht in hohem Masse sympathisch gewesen wäre. Der erste, der Lododi's Ideen dem Publikum verkündigte, war Algarotti (in einem „Saggio di architettura, Bologna 1756"). In regem Verkehr mit dem Frate hatte er dessen Ideen kennen gelernt; nun trat er auf, selbst halb Lodolianer, zur Hälfte sich polemisch gegen seinen Lehrer wendend, wobei er ihm allerlei Ansichten zuschrieb, die dieser nicht anerkannte. Es brach deshalb im intimen Kreise starke Erbitterung gegen den Abtrünnigen aus, man drang in Lodoli, nun selbst mit seinem lange in Aussicht gestellten grossen Lehrbuch herauszukommen; er sagte zu, allein das Werk kam weder jetzt noch überhaupt zu Stande. Nach seinem Tode erst hat einer seiner Schüler, Andrea Memmo, die „Elemente der Lodolianischen Architektur" zusammengestellt (1786), ein Buch, das noch im Jahre 1833/34 eine neue Auflage erlebte. Als Lodoli's Ziel wird hier hingestellt, zu lehren die Kunst del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa. Uebrigens haben seine Anschauungen auch vielfach auf den einst gefeierten Theoretiker Milizia eingewirkt und immer wieder wird man, wo philosophierender Dilettantismus sich an die Stelle der freien künstlerischen Erfindung zu setzen beliebt, verwandte Regungen finden — wir brauchen dazu nicht weit nach Beispielen zu suchen. Wieviel aber derartige Anschauungen zu dem gänzlichen Niedergang, zu der erschreckenden Nüchternheit der italienischen Baukunst um die Wende des XIX. Jahrhunderts beigetragen, bleibt noch Gegenstand der Untersuchung.



DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

VON J. FRIEDLAENDER.

IX.

ROM.

CARADOSSO.

Dieser berühmte Künstler hat sich nie auf seinen Medaillen genannt, und nur wenige sind durch gleichzeitige Nachrichten beglaubigt, also können die meisten ihm nur durch Folgerungen oder wegen der Stil-Aehnlichkeit, d. h. nicht mit voller Gewissheit zugetheilt werden. Aber es ist nöthig, endlich eine Zusammenstellung aller seiner Medaillen und Münzen zu versuchen.

Ich hatte sie zuerst in chronologische Ordnung wie die der andern Künstler gestellt, allein dadurch wurden die verschiedenen Gattungen, die gegossenen, die geprägten Medaillen, die Münzen, durcheinander geworfen, es scheint aber richtiger hier die Gattungen auseinander zu halten. Auch lässt sich öfter nur aus der überlieferten Nachricht über eine spätere Arbeit auf eine frühere zurückschliessen, und solcher Zusammenhang würde bei einer chronologischen Reihenfolge verdunkelt.

Herr Eugen Piot in Paris hat in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift le cabinet de l'amateur, III. Jahrgang 1863 No. 26 S. 25 u. f. einen längeren interessanten Aufsatz über Caradosso gegeben, zu welchem ihm der unlängst verstorbene Marchese Girolamo d' Adda Mittheilungen aus den Mailändischen Archiven und aus andern Quellen gemacht haben soll. Ich habe diese Mittheilungen benutzt, doch sind dort die Medaillen und Münzen keineswegs erschöpft. Auch hat Bertolotti in seinem Werke Artisti Lombardi a Roma (Mailand 1881) aus den Römischen Archiven einige neue und sichere biographische Aufschlüsse gegeben; es zeigt sich hier wieder, dass auch für die Kunstgeschichte der einst von Rumohr eröffnete aber jetzt nicht immer verfolgte Weg in die Archive die besten Ergebnisse erwarten lässt.

Caradosso hiess nicht, wie man bisher annahm, Ambrogio sondern Cristoforo Foppa; auch diese Kunde verdanken wir Bertolotti; er war wahrscheinlich aus Mailand, wo vor ihm andre Künstler des Namens Foppa gelebt haben. Den Ursprung des Namens Caradosso erzählt Cellini in der Oreficeria: ein Spanier, welcher ihn wegen einer verzögerten Arbeit ausschalt, habe im Zorn ihn mehrmals cara d' oso, das ist Bärengesicht, genannt, weil er hässlich war. Der Künstler der die spanischen Worte nicht verstanden, habe nachher Andre nach dem Sinn gefragt, und der Name sei ihm dann zu seinem Aerger geblieben. Allein dies hübsche Geschichtchen ist unwahr, wie manche andre die Cellini erzählt. Nicht allein ist es an sich unwahrscheinlich, dass Caradosso den Spottnamen angenommen habe, sondern es hat auch

schon 1430 einen anderen Caradosso Foppa gegeben. Unser Künstler soll Briefe Caradosso del Mundo unterzeichnet haben, nach der mir mitgetheilten Ansicht des Marchese d' Adda bedeutet dies Mondonico bei Como, dies sei vielleicht sein Geburtsort gewesen meint man.

Unwahrscheinlich ist eine Mailänder Ueberlieferung, dass der Kopf eines alten mageren Mannes in den Terracotten-Zierraten des schönen alten Hospitals Caradosso's Bildniss sei.[1])

Auch sein Geburtsjahr ist unbekannt, es wird etwa 1445 sein. Er blieb bis um 1500 in Mailand und ging dann, als die Franzosen in die Lombardei eingefallen waren und seinen Beschützer Ludovico Moro verjagt hatten, nach Rom, wo er schon 1487 vorübergehend war.[2])

Cellini sagt am Anfang des fünften Kapitels der Oreficeria, Caradosso habe noch unter den Päpsten Leo, Hadrian und Clemens gearbeitet, das wäre also bis nach 1523, wo Clemens VII. Papst wurde. Herr Armand giebt an, er habe noch 1535 gelebt; allein er ist im Beginn des Jahres 1527 gestorben. Bertolotti[3]) hat sein Testament vom Dezember 1526 gefunden und ein andres Dokument, aus dem sich ergiebt dass er am 1. April 1527 schon todt war. Er heisst in seinem Testament Caradossus de Foppa, Joilerius mediolanensis et aurifex Ro. cu. (Romanae curiae).

Mit diesen Jahrzahlen 1445 bis 1527 stimmt die Nachricht Cellini's, als er Caradosso zuerst in Rom gesehen (um 1523), sei dieser nahe an achtzig Jahr alt gewesen.[4]) Diese Angabe führt also auch auf 1445 als Geburtsjahr.

Seine früheren Münzen und Medaillen sind denen des Francia verwandt; der Reichthum der Komposition, die Schönheit der Linien, die Zierlichkeit der Ausführung sind ihnen gemeinsam. Die kleinen Bildnisse auf den flachen Geldstücken beider Künstler sind so leicht und so weich als wären sie in Wachs modelliert, nicht in Stahl geschnitten; sie gleichen hierin und in der vollendeten Ausführung den schönsten antiken Münzen.

Cellini nennt in seiner Biographie den Caradosso den ersten Goldschmied, und noch höher preist er ihn in der Oreficeria. Vor allen seinen Arbeiten rühmt er die in Gold getriebenen, zum Theil silhouettenartig ausgeschnittenen kleinen Reliefs, die an die Mützen geheftet wurden. In der Kunstsammlung des Hauses Trivulzio wurde ein solches Werk aufbewahrt, allein es ist nicht gewiss dass es seine Arbeit ist. Es wäre fast seine einzige erhaltene Goldschmiedsarbeit, alle andren sind für uns verloren, die des päpstlichen Schatzes sind zu Ende des vorigen Jahrhunderts eingeschmolzen worden, um die französischen Kontributionen zu bezahlen.[5]) Um so

---

[1]) Geymüller in seinem schönen Werk über die Peterskirche in Rom, Wien 1875 bis 1880.

[2]) Gaye Carteggio I S. 285.

[3]) A. a. O. I S. 335.

[4]) Fr. Tassi, Ricordi, prose e poesie di B. Cellini S. 279.

[5]) Im Grünen Gewölbe zu Dresden befindet sich eine Schüssel von 56 cm Durchmesser, deren breiter silberner Rand sechs in antik-römischer Art gehaltene Köpfe zeigt, sie sind fast von vorn dargestellt, jeder ist von einem Kranz umgeben. Die Räume zwischen diesen füllen reiche Arabesken, in denen auch phantastische menschliche Figuren erscheinen. Die Anordnung und namentlich die Köpfe erinnern lebhaft an Caradosso's gleich zu erwähnenden Fries in S. Satiro zu Mailand, allein diese Motive sind wohl zu häufig, als dass sich auf sie ein sicherer Schluss bauen liesse. In der Reihe von Lichtbildern nach Gegenständen der genannten Sammlung ist die Schüssel mit No. 27 „aus der Schule des Benvenuto Cellini"

höheren Werth haben, neben den wenigen uns übrig gebliebenen Skulpturwerken, seine Medaillen, gegossene und geprägte, und seine Münzen.

Denn gleich anderen Goldschmieden jener Epoche war er auch Bildhauer. Eine grosse Gruppe von bemalter Terracotta in einer Nebenkapelle von S. Satiro in Mailand, eine Pietà, der Leichmam des Heilands von den Seinigen umgeben, wird ihm zugeschrieben; es ist von strengem rauhen Stil, aus früher Zeit, bevor Bramante 1472 oder 1474 nach Mailand kam und Einfluss auf Caradosso gewann. Später, um 1485 nach Geymüllers Untersuchungen, modellierte Caradosso den schönen Fries für das Octogon bei der Sakristei von S. Satiro, welches Bramante erbaut hatte. Es sind ausser den vorzüglichen architektonischen Ornamenten acht Reliefs, deren jedes in der Mitte einen kolossalen Kopf von vorn von einem Kranz umgeben und zu jeder Seite eine Gruppe von Knaben darstellt.

Andre Skulpturen sind nicht bekannt. Piot meinte, Caradosso sei der Ambrogio da Milano, welcher auf dem Grabdenkmal des Bischofs Lorenz Roverella in S. Giorgio bei Ferrara und in einem Gedicht des Giovanni Santi genannt wird; da wir aber nun wissen, dass Caradosso's Vorname Cristoforo war, so fällt diese Vermuthung.

Die Medaillen Caradosso's stehen mit den Münzen deren Stempel er geschnitten hat, in engem Zusammenhang; wir müssen auch die letzteren, obwohl sie nicht in den Kreis unsrer Arbeit fallen, betrachten; zuerst die gegossenen Medaillen, dann die Münzen, ferner gewisse flache den Münzen verwandte Stücke, endlich die geprägten Medaillen.

I. GEGOSSENE MEDAILLEN.

Aus der Mailändischen Epoche kennen wir zwei Medaillen, die früheste ist eine des Franz Sforza, welcher 1450—1466 regierte.

1., (40 MM.) Silber.

FRANCISCVS · SFORTIA · VICECOMES · DVX · MLI · QVARTVS · Brustbild linkshin, der Harnisch ist mit einem Baum, an den ein sitzender Hund gebunden ist, verziert.

CLEMENTIA ET ARMIS PARTA · Der Herzog zu Pferde unter einem Baldachin der von vier Männern getragen wird, vor ihm Knieende, im Hintergrund ein Thor und eine Stadt.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. I Sforza, Medaillentafel II. No. 2.

Diese Medaille bezieht sich auf seinen ersten Einzug in Mailand, 1450, sie ist offenbar nachträglich, wohl erst unter Ludovico Moro gemacht.

---

bezeichnet. Ich glaube, sie gehört jedenfalls einer früheren Zeit an. Aus Piot's Aufsatz entnehme ich: Ambrogio Leone de nobilitate rerum, Venedig 1525, Cap. 41 sagt „Caradosso habe ein schönes, silbernes Tintenfass mit vier Reliefs gemacht, Reiter die dem vom Adler entführten Ganymed zu Hülfe eilen; kämpfende Centauren und Lapithen; Herkules den Cacus würgend; Herkules den Löwen bekämpfend." Vielleicht sind Abgüsse dieser Reliefs erhalten? Leone erwähnt dann eine viereckige Tafel: „der h. Sebastian, an eine Säule gebunden, am Fries und an der Basis sind Monumente und Pferde dargestellt." Eine Tafel, die dieser Beschreibung ungefähr entspricht, habe ich in der Sammlung von Bronzetäfelchen unseres Museums gefunden.

Es ist bekannt, dass Franz und seine Nachkommen den Namen Visconti, Vicecomes, ihrem Familiennamen hinzufügten.

Das Wahlzeichen, welches Franz auf der Brust hat, ist ein Jagdhund, veltro, angebunden vor einem Baum sitzend, während eine Hand aus dem Himmel sich ihm naht; quietum nemo impune lacesset steht zuweilen dabei. Grösser ist die Darstellung auf der Medaille des Enzola Tafel XXI 1; und am deutlichsten auf dem Gemälde des Giulio Campi in S. Sigismondo bei Cremona, welches in Litta's Tafeln kopiert ist.

Die Epoche der folgenden, 1488, lässt sich sicher feststellen.

2., (40 MM.) Silber.

LVDOVICVS · MA · SF · VI · CO · DVX · BARI · DVC · GVBER · Brustbild rechtshin im Harnisch, auf welchem eine ungeflügelte Victoria, Schild und Trophäe tragend, dargestellt ist.

OPTIMO · CONSCILIO · SINE · ARMIS · RESTITVTA · Der Doge Paul Fregoso von Genua auf einem hohen Sitz, an dessen Untersatz P · DECRETO (publico) vertieft steht, empfängt Ludwig's Gesandte, welche zu Pferd heranziehen. Im Hintergrund der Hafen von Genua, naturgetreu aber von der Gegenseite.

Königliche Sammlung. Litta Fasc. I Sforza zweite Münztafel No. 1.

Ludovico Moro heisst hier noch Dux Barii, er hatte die Herrschaft Bari, welche sein Vater 1464 erhalten, von seinem 1479 gestorbenen Bruder Sforza Maria Sforza geerbt. Ducatus Gubernator nennt er sich als Vormund seines Neffen Johann Galeazzo. Die Medaille bezieht sich auf die Besetzung Genua's im Jahre 1488; diese Stadt hatte im Kriege mit Toscana Ludwig's Hülfe angerufen.

Eine schöne Medaille mit Bramante's Büste ist sicher von Caradosso, denn Vasari, welcher ebenso wie Cellini den Caradosso als Medailleur lobt, sagt im Leben des Bramante, wo er von dessen Modell für S. Peter spricht[1]: ... la facciata, come si vede nelle monete che battè poi Giulio II. et Leo X. fatte da caradosso, eccellentissimo orafice, che nel far coni non ebbe pari, come ancora si vede la medaglia di Bramante fatta da lui molto bella. Das Brustbild verdient gewiss dies Lob, weit weniger die Figur der Kehrseite.

3., (43 MM.)

BRAMANTES·ASDRVVALDINVS· Brustbild linkshin mit nackter fast von vorn gesehener Brust.

FIDELITAS · LABOR · Die Architektur sitzend, von vorn gesehen, den Kopf rechtshin wendend, in der

[1]) Ausgabe des Giunti III I S. 31.

Rechten ein Winkelmaass, in der Linken den Zirkel. Rechts im Hintergrund die Ansicht von S. Peter nach Bramante's Entwurf.

Königliche Sammlung, ein Abguss; Trésor Méd. ital. I XIX 2, der Text giebt irrig Felicitas statt Fidelitas; Cicognara II Tafel XV Th. V S. 423; Mazzuchelli I XXII 2; Geymüller Tafel II 11.

Asdruvaldinus heisst Bramante hier, und de Asdrubaldinis in einer Urkunde bei Geymüller S. 48, von Monte Asdrualdo, einer Ortschaft bei Castel Durante.

4., Eine ähnliche Medaille, 45 MM. gross, scheint mir eine Kopie der vorhergehenden. Sie hat BRAMANTES · DVRANTINVS um ein ganz ähnliches aber weniger schönes Brustbild. Auf der Kehrseite dieselbe Aufschrift und Figur, allein ohne die Ansicht von S. Peter; wenigstens fehlt sie auf dem Abguss, der mir vorliegt. Die sitzende Figur der Architektur setzt den rechten Fuss auch hier wie auf der vorhergehenden Medaille auf einen Stein (oder das Gewicht des Loths, es scheint eine Oehse zu haben), hier scheint an demselben 1502 zu stehen, doch ist dies nicht sicher; das Jahr würde passen.

Castel Durante gilt gewöhnlich für die Vaterstadt Bramante's. Geymüller hat auf Tafel II 10 auch diese Medaille abgebildet.

Vasari spricht am Anfang der Stelle, die ich oben angeführt habe, von geprägten Stücken, von Münzen, wie seine Worte: monete, battere, coni zeigen. Eine Münze von Julius II. wie Vasari sie beschreibt, giebt es nicht, wohl aber eine solche von Leo X., auf die wir nachher zurückkommen. Dagegen giebt es eine Gussmedaille Julius des II. von 1506, welche der Beschreibung Vasari's entspricht; er hat hier die Stücke verwechselt, die ihm nicht in Originalen vorlagen. Hier diese Medaille von 1506; da die folgende den identischen Kopf hat, ist auch sie sicher von Caradosso.

5., (55 MM.)

IVLIVS · LIGVR · PAPA · SECVNDVS · MCCCCCVI · Brustbild des Papstes rechtshin, unten ein kleiner Eichenzweig, in Beziehung auf das Wappen der Rovere (robur). Auf dem Schloss des Pluvial scheint das Brustbild der Maria mit dem Kinde dargestellt zu sein.

TEMPLI · PETRI · INSTAVRACIO · (sic). Die Ansicht des Entwurfs, welchen Bramante für S. Peter gemacht hatte. Unten VATICANVS · M · (mons).

Königliche Sammlung, ein schön ciseliertes Exemplar, die Stickerei des Pluvial ist durch eingeschlagene Punzen dargestellt; Litta Fasc. Rovere; Trésor Méd. ital. I XXVI 4; Geymüller Tafel II 8 und 9, das zweite Exemplar scheint nur ein durch schlechte Ciselierung verändertes zu sein, solche Nachgüsse sind häufig.

Agostino Veneziano hat die Kehrseite 1517 vergrössert gestochen.

6., (55 MM.)

Die identische Vorderseite.

PEDO · SERVATAS · OVES · AD · REQVIEM · AGO · In einer reichen Landschaft sitzt ein Hirt, mit dem Pedum in der Linken, von Hunden umgeben, eine zahlreiche Schafheerde geht in den Pferch; oben eine kleine Sonne.

Friedlaender'sche Sammlung.

Eine seltsame Vorstellung für diesen Papst, dessen Pedum bekanntlich ein Schwert war.

An diese Päpstlichen schliesst sich eine Medaille des Kardinals Ascanius Sforza:

7., (44 MM.)

ASCANIVS · MA · CAR · SFOR · VICECO · S · R · E · VICECANCE · Brustbild rechtshin.

SACER · EST · LOCVS · ITE · PROPHANI · Genius am Altar, an welchem IDEM steht, opfernd, er hält im linken Arm eine Fackel und etwas unkenntliches in der Rechten. Ueber ihm ein flammender Bogen.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. I Sforza, Münztafel No. 12 (untreu); Rosmini J. J. Trivulzio Th. I S. 417.

Die Annahme, dass die Medaille sich auf die Grundsteinlegung der Kathedrale von Pavia beziehe, wo Ascanius Bischof war, ist irrig, denn sie fand 1488 statt, als er 33 Jahre alt war. Er ist aber auf der Medaille bejahrt, die Medaille ist also gewiss nicht lange vor seinem 1505 erfolgten Tode gemacht, und zwar in Rom, er lebte dort und Caradosso war damals auch in Rom. Auch passt der antike Genius besser für Rom und für Caradosso's spätere Zeit.

Noch eine frühere Päpstliche Medaille möchte ich dem Caradosso eher als dem Francia zuschreiben: die vorzügliche Krönungsmedaille Alexander's VI., welche also 1492 entstanden ist. Wenn Caradosso damals wohl noch in Mailand war, so konnte

ihm doch als einem hochberühmten Künstler ein solcher Auftrag gegeben worden sein, nachdem er durch die vorn beschriebene des Franz Sforza und des Ludovico Moro von 1488 gewiss auch in Rom anerkannt worden war.

8., (46 MM.)

ALEXANDER · VI · PONT · MAX · Brustbild mit dem Pluvial, linkshin.	Die Krönung des Papstes, eine figurenreiche Gruppe, im Abschnitt CORONAT (Coronatio).

Königliche Sammlung; Trésor Méd. des Papes Tafel III 7.

In der Ausgabe der Werke des Cellini von Carpani[1]) wird vom Herausgeber dem Caradosso eine Medaille auf den berühmten Johann Jacob Trivulzio zugeschrieben, ohne dass er angiebt, worauf diese Nachricht beruht. Ich vermag unter den Medaillen des Trivulzio, welche die Königliche Sammlung besitzt und unter den zahlreichen, welche in Rosmini's Biographie dieses Feldherrn abgebildet sind, eine Arbeit Caradosso's nicht zu erkennen. Der Zeit nach könnte er eine solche Medaille wohl gemacht haben, er war ein Zeitgenoss des Trivulzio, welcher 1440 geboren war und 1518 starb.

Dies ist das wenige sichere was wir über die Gussmedaillen wissen.

II. DIE MÜNZEN.

Auch als Stempelschneider war Caradosso berühmt. Ausser in der vorn angeführten Stelle spricht Vasari auch im Leben Francia's darüber; er sagt von dessen Münzstempeln: che stettono a paragone di quelle di Caradosso. Dieser galt demnach als der beste Meister. Und er war wenigstens in Mailand der erste, der Bildnisse für die Münzen in Stahl geschnitten hat. Von diesen Bildnissköpfen erhielten die grossen Silbermünzen den Namen Testoni. Die Lebendigkeit und die Zartheit dieser Köpfe sind ganz ungewöhnlich, es sind Kunstwerke gleich den antiken. Sie einzeln zu besprechen liegt ausser dem Plan dieser Arbeit, auch sind die meisten in so grosser Menge ausgeprägt worden, dass es nicht schwierig ist einzelne Stücke zu sehen.

Diese Münzen beginnen unter Franz Sforza; die meisten die dieser Fürst geprägt hat, haben, gleich denen seiner Vorgänger, noch kein Bildniss; nur eine schöne Goldmünze, welche ihn bejahrt darstellt — er war 1401 geboren — also wohl nicht lange vor seinem Todesjahr 1466 geprägt sein kann, hat seinen Kopf, und wird Caradosso's früheste Arbeit sein. Von ihm sind auch die zahlreichen des Galeazzo Maria 1466—1476, eine goldne des Johann Galeazzo als Kind, andre mit seinem und seiner Mutter Bona von Savoyen Köpfen, Silbermünzen mit ihrem Kopf und einem Phönix auf der Kehrseite, endlich die mit den Köpfen des Johann Galeazzo und des Ludovico Moro, welcher bis 1494 die Vormundschaft führte.

Dagegen möchte ich die in diese Epoche fallende ausserordentlich schöne münzenförmige Silbermedaille mit den Köpfen der Blanca Maria, der Schwester des

[1]) Theil I S. 79 Anm.

Johann Galeazzo und ihres Gatten des nachherigen Kaisers Maximilian, der Kehrseite wegen dem Francia angehörig glauben und habe sie bei ihm besprochen und abgebildet.

Nach Johann Galeazzo's Tode herrschte Ludovico Moro allein. Gewiss sind auch seine Münzen und einige münzenförmige Medaillen von Caradosso. Eine solche bronzene liegt mir vor, eine andre mit seinem und seiner Gemahlin Beatrice Este Köpfen hat Rosmini (I S. 191) abgebildet. Es ist nicht zu bezweifeln, dass Caradosso alle diese Stempel geschnitten hat. Aber auch die für König Ludwig XII. von Frankreich aus dem Anfangsjahr seiner Herrschaft über Mailand (1499—1512) sind wohl noch von ihm. Dagegen sind die Mailändischen des Königs Franz I. schlecht; man erkennt, dass Caradosso nicht mehr in Mailand war.

Denn nun war er in Rom. Wir haben die Silbermünze Leo's X., welche Vasari in der vornangeführten Stelle in Bramante's Leben erwähnt, einen sogenannten Giulio.

(28 MM.) Silber.

LEO · DECIMVS · PONTI · MAX · Die Ansicht von Bramante's Modell für S. Peter, unten ein liegender Löwe mit der Weltkugel, in Anspielung auf den Papst Leo, zu Seiten MA RC.	PETRE ECCE TEMPLVM TVVM der Papst überreicht knieend dem sitzenden Petrus das Modell.

Königliche Sammlung; Geymüller Tafel II No. 4 nach einem Abdruck desselben Exemplars, welchen ich ihm gesendet habe.

MARC bedeutet dass dieser Giulio für die Marken, die Provinzen am Adriatischen Meere, bestimmt war.

Da also feststeht dass Caradosso für Leo X. gearbeitet hat, so dürfen wir andre Münzen dieses Papstes, wenn sie eines so bedeutenden Künstlers würdig scheinen, ihm zutheilen, zunächst den schönen Doppelzecchino mit dem Kopf des Papstes und den heiligen drei Königen zu Pferde auf der Kehrseite, dann manche seiner Silbermünzen.

Aber schon unter den früheren Päpstlichen Münzen scheinen einige von Caradosso zu sein. Silbermünzen Sixtus des IV. (1471—1484) haben ein hübsches Bildniss des Papstes, ich möchte vermuthen dass Sixtus diese Stempel von dem damals noch in Mailand lebenden Caradosso hat schneiden lassen, weil dessen Mailändische Münzen gefallen hatten. Seiner Kunst würdig sind diese Päpstlichen. Er war 1487 vorübergehend in Rom, wie vorn gesagt ist, vielleicht auch schon früher einmal unter Sixtus dem IV.

Dies Bildniss Sixtus des IV. ist das älteste auf Päpstlichen Münzen, während auf Medaillen das Porträt schon mit Nicolaus V. 1455 beginnt. Ob religiöse Gründe die Päpste abhielten, dem Beispiel der norditalienischen Fürsten zu folgen? Denn nach diesen Münzen Sixtus des IV. folgt eine zwanzigjährige Pause des Bildnisses, und erst Julius II. (1503—1513) prägte mit seinem Kopf. Da Caradosso die Gussmedaillen dieses Papstes verfertigt hat, darf man ihm auch die Münzen, alle von Bologna ausgenommen, getrost zuschreiben. Und da Caradosso noch unter Clemens VII.

gelebt, könnte er auch für dessen Vorgänger Hadrian VI. (1521—1523) den hübschen Kopf einer Münze von Parma geschnitten haben. Dagegen vermag ich unter denen Clemens des VII. keine zu erkennen die ihm gehören könnte.

III. FLACHE MÜNZENÄHNLICHE MEDAILLEN.

An die Münzen schliessen sich einige geprägte grosse und flache Medaillen, die, wie ich glaube, dem Caradosso allein eigen sind. Die meisten Köpfe gleichen denen seiner Mailändischen Münzen, haben aber deren Umschriften nicht, und erscheinen daher in den leeren Feldern öde und weniger ansprechend. Man möchte glauben, dass dies Abschläge unfertiger Münzstempel seien, allein manche Köpfe und Kehrseiten sind eigens für diese Medaillen geschnitten. Die Mittelstücke mit den Köpfen sind von breiten Rändern umgeben, welche in concentrischen Kreisen Zierrate und Umschriften enthalten. Die Königliche Sammlung enthält zwei solcher Stücke, ich kenne überhaupt nur vier, ein goldnes, ein silbernes, und zwei bronzene; es wird gewiss noch einige Exemplare geben, allein diese Stücke sind äusserst selten.

Die bronzenen bestehen aus zwei Stücken verschiedenen Metalls, das Mittelstück ist von gelber Bronze, das ringförmige äussere von Kupfer. Die beiden Stücke sind vor der Prägung vereinigt. Manche römische Medaillons der Kaiserzeit bestehen ebenso aus zwei Stücken, diese gaben wohl dem Caradosso Anlass, auch in Ueberwindung solcher technischen Schwierigkeiten seine Kunstfertigkeit zu zeigen.

Auf einigen dieser Medaillen sind Vorder- und Kehrseiten die nicht zu einander passen zusammengestellt.

Johann Galeazzo Visconti und Franz Sforza.

(39 MM.) Bronze.

Der Kopf des Johann Galeazzo Visconti rechtshin. Ein breiter Ring von anderem Metall umgiebt dies Mittelstück, zunächst ein Kreis von kleinen Blumen, dann die Umschrift IO · GALEAZ · V · C · DVX MEDIOLANI · 7 · C · Am Beginn das Köpfchen des h. Ambrosius von vorn.

Der Kopf des Franz Sforza rechtshin. Dieselben Zierrate wie auf der Vorderseite. FRANC · S · VICE · C · DVX MEDIOLANI · 7 · C · Ebenfalls am Beginn das Köpfchen des h. Ambrosius.

Königliche Sammlung.

Johann Galeazzo ist der ältere, der erste Herzog von Mailand, geb. 1357, gestorben 1402. Franz Sforza hat ihn als den Gründer des Staats gefeiert. Das Bildniss entspricht namentlich dem in der Certosa von Pavia, von Bramantino, wo er das Modell dieser Kirche hält.

(38 MM.) Gold.

Derselbe Kopf mit der nämlichen Umschrift.

Im Mittelstück die Wappenschlange der Visconti, darüber eine Krone. Auf dem Ringstück: PAPIE·ANGLERIE· Q3 COMES 7 · C/ ·

Litta Fasc. IX Visconti Abth. V Münztafel No. 50.

Bona und Johann Galeazzo, 1476—1481.

(43 MM.) Silber.

Brustbild der Bona mit dem Schleier, rechtshin; umher ein breiter Rand mit der Umschrift BONA · 7 · IO · GZ · M · DVCES MELI · VI · Am Anfang das Köpfchen des h. Ambrosius von vorn.

Brustbild des Galeazzo Maria im Harnisch, rechtshin, auf dem breiten Rande steht GALEAZ · M · SF · VIC · CO · DVX · MEDLI · V (quintus). Auch hier wieder das Köpfchen des h. Ambrosius von vorn.

Königliche Sammlung, aus der aufgelösten Sammlung Trivulzio, gewiss das identische Exemplar, welches Rosmini im Leben des J. J. Trivulzio I S. 93 abgebildet hatte.

Diese Medaille ist nach der Ermordung des Galeazzo Maria geprägt, da auf der Vorderseite die Wittwe und der Sohn als Duces sexti bezeichnet sind; die Kehrseite, auf welcher er selber Dux quintus heisst, ist wohl noch bei seinen Lebzeiten entstanden.

Ludovico Moro und Ludwig XII.

(29 MM.) Bronze.

LVDOVICVS · M · SF · DVX · MEDIOLANI · 7 · C/ · Am Anfang das Köpfchen des h. Ambrosius von vorn. Der Kopf des Ludovico Moro, mit dem Harnisch, rechtshin. Vor und hinter ihm die Wappenschlange im Felde.

LVDOVICVS · D · G · REX · FRANCOR/ · Am Anfang eine kleine Lilie. Der Kopf Ludwigs XII. mit der Krone, vor und hinter ihm eine kleine Lilie im Felde.

Rosmini, J. J. Trivulzio I S. 331.

Diese Medaille scheint zu beweisen, dass Caradosso auch für Ludwig XII. als Herzog von Mailand Stempel geschnitten hat, aber jedenfalls ist die Vereinigung der Köpfe der beiden Gegner willkürlich.

IV. GEPRÄGTE MEDAILLEN.

Unter der kleinen Zahl geprägter Medaillen des XV. Jahrhunderts stimmt eine Mailändische des Galeazzo Maria Sforza von 1470 mit Caradosso's Münzen dieses Fürsten im Stil, den Aufschriften und den Abkürzungszeichen durchaus überein; aber abweichend von dem flachen Gepräge der Münzen hat hier der Kopf recht hohes Relief, die Kehrseite nicht ganz so hohes. Man kann nicht bezweifeln, dass diese Medaille ein Werk Caradosso's ist; ihm allein, der in diesen Künsten „princeps" war, und wie seine Münzen und die oben besprochenen grossen münzenähnlichen Medaillen zeigen, sich auch auf die Technik des Prägens meisterhaft verstand, ist es zuzutrauen, dass er auch die damals so grosse Schwierigkeit, eine Medaille von so hohem Relief zu prägen, überwinden konnte. Je höher das Relief ist, desto stärkeren Schlag erfordert es, und bei starken Schlägen springen leicht die Stempel. Eben diese Schwierigkeit mag auch Ursache sein, dass geprägte Originale so äusserst selten sind (Abgüsse kommen wohl vor), ja vielleicht ist unser Exemplar, das identische der vor einigen Jahren vereinzelten Sammlung Trivulzio in Mailand, ein Unicum. Diese Stempel mögen bald gesprungen sein, wenn auch Caradosso sie in Silber ausprägte, welches weicher ist als Bronze.

Diese Medaille von 1470 gehört zu Caradosso's früheren Arbeiten, sie hat auch etwas strenges, steifes.

(50 MM.) Silber.

GALEAZ · MA · SF · VICECOMES DVX MEDIOLANI QVIT (quintus) 1470. Brustbild im Harnisch rechtshin.

DVCALI' MAIESTAT' ASSERTOR HVMANI GENERIS DECVS Sitzender Löwe (das Wappen der Sforza) linkshin, unter ihm Flammen. Sein Kopf steckt in einem überreich verzierten Helm, an dessen Aufsatz mehrmals ICH HOF in einzelnen Buchstaben wiederholt ist. Er hält in der rechten Vordertatze einen Baumstamm, von welchem zwei Eimer hängen. Im Felde zu seinen Seiten steht GZ M, darüber zwei kleine Kronen. Jede Seite der Medaille umgiebt ein verzierter Rand.

Königliche Sammlung; Brera; Litta, Sforza Tafel II 7.

Der Wahlspruch ich hoffe kömmt auf andern Denkmälern von ihm nicht vor, soviel ich weiss; es war damals Sitte, die Wahlsprüche zu wechseln. Deutsche Wahlsprüche sind in Italien nicht ganz ungewöhnlich. Auf einer Münze des Galeazzo Maria ist ein Pferde-Knebel dargestellt (unbändigen Pferden die Nase zu knebeln) und daneben steht ICH VERGIES NIT. Ein andrer Sforza, Franz II., hat MIT ZAIT neben drei keimenden Pflanzen; Alberich I. Cibo, Fürst von Massa hat VVON GVETTEN IN PESSER; Friedrich II. Gonzaga von Mantua **biderkraft** neben einem zur Sonne aufblickenden Reh, die Markgrafen von Saluzzo **noch** neben einer Harpune, und **leit** (leite? oder leide?)

Ducalis maiestatis assertor auf der Medaille Galeazzo's bezieht sich wohl auf seine Prachtliebe; seltsam ist dass der grausame Tyrann humani generis decus genannt wird.

Die folgenden Medaillen des Ludovico Moro haben weniger hohes Relief und 35 MM. Durchmesser, ich kenne nur Bronze-Exemplare. Sie sind wahrscheinlich auch von Caradosso, und scheinen sich auf die Ereignisse seit 1494 zu beziehen, auf den Einfall Karls VIII. in Italien.

Es giebt zwei Vorderseiten die mit den fünf Kehrseiten abwechselnd zusammen gestellt worden sind:

Vorderseiten.

1., LVDOVICVS · M · SF · DVX · MLI · (Am Anfang das Köpfchen des h. Ambrosius von vorn.) Brustbild rechtshin im Harnisch.

Königliche Sammlung; M bedeutet Maria.

2., LVDOVICVS DVX MLI P G RESTITVTOR · Brustbild im Harnisch rechtshin.

Königliche Sammlung; P G bedeutet wohl Pacis Generalis.

Kehrseiten.

1., ADVENTVS MAX CES AD S'VANDAM ITALIAM · Italia mit Mauerkrone und Herrscherstab stehend, zu ihren Füssen eine grosse Anzahl lebhaft bewegter Hähne, auf die ein Adler herniederstösst.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. I Sforza zweite Medaillentafel No. 2.

Die Franzosen sind als Hähne, galli, dargestellt, sie waren 1495 unter Karl VIII. eingefallen, Kaiser Max (damals noch König) wurde erwartet, sie zu vertreiben.

2., NEAP REGNVM II SERVATVM I RESTITVTVM · Ein springendes Pferd hat einen sitzenden Mann (den König) fast umgeworfen, ein andrer Mann (der Herzog) hält ihn und schlägt auf das Pferd.

Litta a. a. O. No. 3; Rosmini, J. J. Trivulzio Th. I S. 233.

Eine schöne und kühne Komposition, sie bezieht sich wohl auf die Rückkehr der Aragonischen Könige, nachdem Karl VIII. Neapel geräumt hatte. II bedeutet iterum, I primam.

3., Eine fliehende Frau von einem verfolgenden Krieger an den Haaren ergriffen, unten steht NOVARIA ·

Königliche Sammlung; Litta a. a. O. No. 5; Rosmini a. a. O.

Novara hatte 1494 den Franzosen die Thore geöffnet, Ludwig gewann die Stadt 1495 zurück.

4., ETHRVRIA (sic). Eine flüchtende Frau vom Winde bestürmt, erfasst einen Baum an den sie sich hält (wohl einen Lorbeerbaum, nicht einen Maulbeerbaum, morus).

Litta a. a. O. No. 6; Rosmini a. a. O.

Vielleicht auf den Krieg zwischen Florenz und Pisa bezüglich, Pisa nahm Ludwigs Hülfe in Anspruch, die er aber nur mittelbar durch Genua leistete.

5., SIC MEA ICO DEI DE HOSTE IN ITALIA GA · Zwei Lilien, jede von einer am Boden geringelten Schlange umgeben; die Lilie links steht aufrecht, nur bedroht von der Schlange, die Lilie rechts, von der Schlange in den Stengel gebissen, senkt die Blume.

Mieris Nederlandsche Vorsten I S. 273; Litta a. a. O. No. 4 aus der Sammlung Castiglioni; Rosmini a. a. O.

Die Worte der Aufschrift sind ohne Punkte dicht aneinander gereiht; die Buchstaben MEA ICO sind verschieden gelesen und erklärt worden. Die Lesung SIC MEA ICO(n) scheint die richtige, icon kömmt bei den klassischen Schriftstellern zuweilen vor, und vera icon war im Mittelalter geläufig für das Schweisstuch.

Alle diese Medaillen beziehen sich auf italienische Ereignisse: Novara, Neapel, Etrurien, und sind gegen die Franzosen gerichtet. Hier scheint nun Italien oder auch Mailand zu sprechen: so ist mein Bild, nämlich die Lilie, vom gallischen Gottesfeinde in Italien (befreit worden), das Verbum ist aus Raummangel fortgelassen wie GA abbricht. Die Lilie blüht, solange sie von der gallischen Schlange nur bedroht wird, von ihr gebissen welkt sie.

Näher läge, die Lilie auf Florenz zu beziehen, wo sie Wappenbild ist, allein Ludwig hat Florenz nicht von den Franzosen befreit. Auch an Savonarola darf man nicht denken, er stand auf Seiten Karl's VIII., von dem er das Heil Italiens erwartete.

Alle fünf Medaillen beziehen sich auf Ludovico als Pacis generalis restitutor, wie er auf der Vorderseite genannt ist.

Vielleicht hat Caradosso auch in Rom Medaillenstempel für die Päpste geschnitten. Es giebt eine geprägte Wiederholung seiner grossen Gussmedaille Julius des II. mit der Ansicht von S. Peter (Geymüller Tafel II 13), eine ähnliche (ebenda 12) ist wohl eine Kopie. Die ihm gewöhnlich zugetheilte desselben Papstes mit TEMPLVM · VIRG · LAVRETI ist seiner unwürdig. Aber es ist hier besonders schwer zu entscheiden, weil im vorigen Jahrhundert in der Päpstlichen Präganstalt oft alte Stempel überarbeitet und dann wieder abgeprägt worden sind; solche Stücke haben ein derbes grobes Ansehen, und man kann nicht erkennen, wie die Stempel ursprünglich waren. Auch vermeide ich bei der grossen Zahl geschickter Künstler in jener Epoche Zutheilungen ohne historischen Anhalt.

Auf Tafel XXXVI sind einige geprägte Münzen und Medaillen Caradosso's abgebildet:

1., Zecchino des Franz Sforza · FRANCISChVS · SFORTIA · VIC · Die Aufschrift geht auf der Kehrseite weiter: dux Mediolani.
2., Teston des Galeazzo Maria Sforza. Am Anfang der Aufschrift ist der Kopf des h. Ambrosius, Schutzpatrons von Mailand. QIT' bedeutet quintus.
3., Zecchino der Herzogin Bona, Wittwe des Galeazzo Maria, mit dem Wittwenschleier.
4., Teston des Johann Galeazzo Sforza, DVX MLI SX (sextus).
5., Teston des Ludowico Moro, ANGLVS bedeutet Graf von Angleria, Anghiera.
6., Giulio Leo's X. Ecce templum tuum Petre. Leo überreicht dem h. Petrus das Modell der Peterskirche. Auf der Kehrseite ist dies Modell des Bramante dargestellt. Der Löwe mit der Weltkugel geht auf den Namen des Papstes.
7., Doppelzecchino Leo's X. mit den h. drei Königen.
8., Doppelgiulio Julius des II., in Rom geprägt, also wohl von Caradosso geschnitten, während die Bologneser Münzen dieses Papstes von Francia sind.
9., Doppelgiulio Sixtus des IV.
10., Münzenartige geprägte Medaille mit den Köpfen des Galeazzo Maria Sforza und der Bona.
11., Geprägte Medaille des Galeazzo Maria, auf der Kehrseite der Wappenlöwe der Sforza mit einem reich verzierten Helm auf dem Haupte. Am Anfang der Umschrift ist die Schlange der Visconti.

DAS KUPFERSTICH- UND HOLZSCHNITTWERK DES HANS SEBALD BEHAM.

VON W. VON SEIDLITZ.

I. DAS KUPFERSTICHWERK.

In ungewöhnlichem Mafse haben während der letzten Jahre die beiden Brüder Beham, Hans Sebald (1500—1550) und Barthel (1502—1540), die Aufmerksamkeit der Kupferstichforscher auf sich gezogen. Diese gesteigerte Teilnahme mag mit dem Interesse, welches uns die Renaissanceperiode überhaupt jetzt einflösst, zusammenhängen; sie mag überdies aus der Erkenntniss hervorgewachsen sein, dass die frischen Bahnbrecher eine Entwickelungsphase der Kunst besser charakterisieren als glatte Manieristen. Jedenfalls verdienen die beiden Behams diese Teilnahme vollauf, denn sie repräsentieren die Blüte der Kleinmeisterperiode; jener eigenartigen Uebergangszeit, welche noch über eine Fülle wohlgeschulter schöpferischer Talente verfügte,

aber denselben bereits nur noch in beschränktem Mafse bedeutende, ihrer Kraft würdige Aufgaben zu stellen vermochte.

Beide Meister umfassten in den kleinen gestochenen Blättchen, mit denen sie sich an die grosse Menge wandten, den ganzen weiten Stoffkreis biblischen, mythologischen, sittenbildlichen Inhalts, welcher das Interesse der damaligen Welt in Anspruch nahm; sie verliehen ihm, auf den Vorarbeiten Dürers und Altdorfers fussend, diejenige Gestalt, welche für die Arbeiten ihrer Nachfolger Binck, Pencz, Aldegrever u. A. mafsgebend blieb; zugleich erfüllten sie, gestützt auf eine erstaunliche Beherrschung der Technik, ihre Darstellungen mit einem Schönheitszauber, der das Gepräge seiner italienischen Herkunft in voller Frische bewahrt, und von den Mitstrebenden nicht übertroffen worden ist. Ihre Arbeiten bezeichnen nicht blos einen Höhepunkt in der Entwickelung der Kupferstichtechnik, sondern einen Merkstein in der Geschichte der malerischen Kunst überhaupt.

Vorbedingung für eine intime Kenntniss dieser Meister ist die Herstellung zuverlässiger Verzeichnisse ihres „Werks", d. h. der Summe dessen, was sie für Vervielfältigungszwecke, sei es in Kupferstich, Radierung oder Holzschnitt, geschaffen haben. Dass solche Kataloge aus praktischen Rücksichten — einerseits weil in den meisten Fällen die Anhaltspunkte für eine durchgehende chronologische Anordnung fehlen, andererseits wegen der bequemeren Benutzbarkeit für den Sammler — nach dem rein äusserlichen Gesichtspunkt der Zusammengehörigkeit und Aufeinanderfolge der dargestellten Gegenstände geordnet werden, ist zu bedauern; denn dadurch wird die künstlerische Kritik wie die historische Würdigung erschwert. Aber das ist nun einmal nicht zu ändern, und man kann sich schon durchhelfen, wenn nur bei der Auswahl des in einen solchen Katalog Aufzunehmenden ein fester Mafstab angelegt wird. Hierin bewies A. v. Bartsch einen kaum zu übertreffenden Takt. Sein Peintre-Graveur wird daher stets, wo es nur irgend thunlich ist, als Grundlage beizubehalten sein; Ergänzungen können als Einschaltungen behandelt werden. Für Hans Sebald Beham z. B., der allein hier näher ins Auge gefasst werden soll, erscheint die Anfertigung durchaus neuer Kataloge, wie deren mehrere in den letzten Jahren veröffentlicht wurden, nicht nötig. Die Anzahl der wirklich sicheren Stiche, welche zu den 259 von Bartsch beschriebenen heut hinzugefügt werden können, beläuft sich — wie sich weiterhin ergeben wird — auf höchstens 10; neue Angaben hinsichtlich der Zustandsfolgen brauchten einfach den Bartsch-Nummern angefügt zu werden. Dagegen erscheint freilich sein Werk schier ins Ungemessene angewachsen, sobald die Praxis befolgt wird, womöglich Alles, was frühere Schriftsteller einem Meister leichtsinniger Weise zugeschrieben haben, ohne Kontrolierung durch Autopsie ins Verzeichniss aufzunehmen. Durch ein solches Vorgehen, das Passavant in seinem Peintre-Graveur recht eigentlich inauguriert hat und das jetzt leider vielfach üblich geworden ist, diskreditiert sich die Kupferstichliteratur nach aussen und erschwert sich im Innern jeden Fortschritt.

Leblanc (Manuel de l'amateur d'estampes), Nagler (die Monogrammisten), Passavant (Peintre-Graveur), R. Weigel (Kunstlager-Katalog) schreiben dem Meister eine Menge Kupferstiche zu, von denen die Mehrzahl wieder aus dem Verzeichniss gestrichen werden muss. Dr. Adolf Rosenberg verfuhr in seinem Buche über die beiden Brüder Beham (1875) vorsichtiger, aber den Angaben seiner Vorgänger, namentlich Passavant's gegenüber verhielt er sich noch zu wenig skeptisch. Eine durchaus selbständige, auf Autopsie beruhende, gewissenhafte Arbeit bot

W. J. Loftie in seinem Catalogue of the Prints and Etchings of H. S. Beham, London 1877, 16°. Er ordnete die datierten Blätter chronologisch; die undatierten freilich beliess er in der hergebrachten Ordnung, sich damit begnügend sie in zwei Gruppen, die mit dem frühen Zeichen HSP und die mit dem späteren HSB bezeichneten, zusammenzufassen. Hinsichtlich einzelner Blätter brachte er neue Ansichten vor, die, wenn sie auch nicht durchgängig Zustimmung hervorrufen konnten, doch immerhin zu erneuter Betrachtung anregten. Eine Publikation Will. Bell Scott's: The Little Masters, London 1879, 8°, enthält eine ansprechende Würdigung der Wirksamkeit beider Gebrüder Beham. Im Jahre 1881 endlich veröffentlichte J. E. Wessely im 2. Heft des IV. Bandes des Repertoriums für Kunstwissenschaft Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde, darunter auch solche zu den Verzeichnissen über die beiden Beham; in demselben Jahre gab der Münchner Kunsthändler Ed. Aumüller als ersten Teil eines „Les petits maîtres allemands", betitelten Werkes Verzeichnisse über ihre Arbeiten heraus, die in erster Linie möglichste Vollständigkeit in der Angabe der Zustandsverschiedenheiten und der Kopien erstreben, offenbar aber auch eine abschliessende Uebersicht über das gesammte Werk der Meister geben wollen. In ersterer Hinsicht hat Aumüller unsere Kenntniss wesentlich gefördert, wenn er auch z. B. noch vieles für ihn Verwendbare in Loftie's Buch, das er gär nicht gekannt zu haben scheint, gefunden hätte; letzteren Zweck zu erreichen ist ihm nicht gelungen.

Die nachfolgende Studie will sich nur auf die Arbeiten Hans Sebald's erstrecken, weil dieselben wegen der häufig auf ihnen vorkommenden Jahrzahlen die sicherste Handhabe für eine methodische Behandlung darbieten; eine kritische Besprechung des Werks seines Bruders würde einen unverhältnissmässig grösseren Raum beanspruchen und doch nur im Gesammtzusammenhang der Betrachtung überzeugen können, da hierbei wegen der fast durchgängig fehlenden Künstlerbezeichnung die subjektive Erkenntniss den Ausschlag zu geben hätte.

In der Thätigkeit H. S. Beham's lassen sich, wie bereits Mariette im Abecedario gethan, drei Perioden deutlich unterscheiden: eine erste der vollen Frische und ungehemmter, durch den Wettkampf mit dem Bruder beförderter Produktivität, bis 1530 gehend — die Blätter dieser Periode sind äusserlich kenntlich an dem Zeichen HSP dessen sich der Meister zu jener Zeit ausschliesslich und zwar nur bis zum angegebenen Zeitpunkt bediente —; eine mittlere der höchsten Reife und Vollendung, bis kurz nach dem Tode des Bruders (1540); endlich eine letzte der Abnahme an Kraft und Originalität. Während der beiden letzten Zeiträume bediente er sich nur des Zeichens HSB. Es mag hier gleich bemerkt werden, dass es keine mit Sicherheit ihm zuzuschreibenden unbezeichneten Stiche giebt.

In dem frühest (1518) datierten kleinen Kupferstich, dem Brustbilde eines jungen Weibes (Bartsch 204), verrät sich in Formengebung und etwas gezwungener Haltung der Einfluss Dürers; vielfache Anklänge an die Weise dieses Meisters kommen auch in den Stichen der folgenden Jahre vor, z. B. in der Madonna mit der Birne, vom J. 1520 (B. 18); aber schlechtweg als einen Schüler Dürers kann man Beham nicht bezeichnen. Die vielen und mannigfaltigen Kompositionen, die er gerade in den Jahren 1519 und 1520 schuf, zeigen ihn bereits im Besitz einer voll entwickelten Eigenart. Alle haben sie etwas Derbes und Frisches, zeugen sie von einer übersprudelnden Kraft. Die stämmigen, untersetzten Gestalten bewegen sich mit Entschiedenheit und lassen keinen Zweifel über die Art der Handlung entstehen;

anspruchslos sind sie in den Raum hineinkomponiert und füllen denselben in angenehmer Weise aus. Durch geniale Verwendung kräftiger und feiner Strichlagen gewinnen diese Blätter eine Sättigung und Tiefe, eine reich abgestufte Modellierung, wie solche sonst nur den Radierungen eigen zu sein pflegen. In diesen wenigen Jahren hat B. bereits das ganze weite Darstellungsgebiet, dessen einzelnen Teilen er sich später zeitweise mit Vorliebe zuwendete, nach seinen verschiedenen Richtungen durchmessen. Eine genrehafte Auffassungsweise wog bei ihm gleich anfangs vor. Seine zwölf Apostel sind schlichte gesinnungstüchtige Männer gemeinen Standes; sein Adam und Eva, seine Lucretia gewöhnliche Aktfiguren, ohne jede Idealisierung; die Bauern- und Soldatenfiguren, die ihn bereits in dieser frühesten Zeit besonders fesselten, Schöpfungen von überzeugender Wahrheit.

Wie einige Blättchen aus dem J. 1520: zwei Radierungen aus dem Leben der Eltern der Maria (B. 21 und 66), und der hl. Hieronymus (B. 61), bezeugen, machte sich um diese Zeit in seinen Arbeiten ein bedeutender Einfluss Altdorfers geltend; Marcanton dagegen, dessen badende Venus Beham in dem gleichen Jahre für seine Dido verwendete, blieb damals dem Wesen unseres Meisters noch völlig fremd. Das Jahr 1520 ist zugleich das früheste Datum, welches sich auf den Stichen seines jüngeren Bruders Barthel findet. Ob Letzterer gleichzeitig mit Hans Sebald zu stechen begonnen oder erst von diesem die Kunst überkommen, lässt sich nicht entscheiden; jedenfalls sollte er den älteren Bruder bald an Reinheit und Schönheit von Komposition, Zeichnung und Modellierung überholen. Der wohlthätig anspornende Einfluss dieses Beispiels äussert sich schon in Hans Sebald's Adam und Eva von 1523—24, deren schlanke Körperverhältnisse das Streben nach einem Ideal deutlich bekunden. Eine Reihe Rundbilder: Lot, das Parisurteil u. A., die sich nach Analogie der Versuchung Josephs (B. 13) ins Jahr 1526 versetzen lassen, zeigen den Meister, was Fülle und Abgeschlossenheit der Komposition betrifft, vollends auf der Höhe seines Schaffens.

Von da an schritt er durch mehr denn ein Jahrzehnt hindurch stetig auf dieser Bahn fort; der kalte Hauch der deutschen Renaissance ergriff freilich auch ihn bald: seine Blätter aus dem Jahre 1529 sehen eher wie nach Reliefs statt nach dem Leben gezeichnet aus; aber was er an Frische und Unmittelbarkeit allmälig einbüsste, das ersetzte er reichlich durch grössere Kunstfertigkeit und Erfindungskraft. Sein Fortgang von Nürnberg, seine Dienstzeit bei Albrecht von Brandenburg, Kardinal-Erzbischof von Mainz, bezeichnen für ihn eine bedeutungsvolle Wandlung, der er ebenso wie sein Bruder, der um ein weniges früher nach München gegangen war, durch Wechsel seines Namenszeichens Ausdruck gegeben zu haben scheint. Um diese seine Blütezeit zu charakterisieren, braucht man nur an die Gerechtigkeit des Trajan (1537), den verlornen Sohn als Schweinehirten (1538), die Folgen der Hochzeitstänzer (1537) und der Planeten (1539) zu erinnern. Das sind Meisterwerke der Grabstichelkunst, die mit wenigen sicher angelegten Strichen den Gestalten volle plastische Rundung verleihen, so dass da nichts fortgenommen werden kann, nichts hinzugefügt zu werden braucht.

In den Jahren 1539 und 1540 wendete sich der Meister mit bedenklicher Vorliebe der Darstellung allegorischer Gestalten zu; gelingt ihm auch die einem älteren Gedankenkreise entnommene Gruppe des als Narr verkleideten Todes, der sich an ein schönes junges Weib schmiegt, so erweisen sich die Versuche in der neuen dogmatischen Richtung grösstenteils als verfehlt. Seine Gestaltungskraft begann nachzulassen, merkwürdiger Weise ziemlich gleichzeitig mit dem Tode seines

Bruders (1540). Fortan zehrte er, erweislich seit 1543, in nicht unbeträchtlichem Grade von den Werken dieses Letzteren, indem er sie kopierte; ja aus den eigenen Werken nahm er ohne Scheu ganze Gruppen in Folgen wie die der Herkulesarbeiten (1542—1548) und der Bauernhochzeit (1546, 1547) herüber. Auch seine Technik wurde gröber und unklarer, indem er die Umrisse übermässig markierte, die stecherische Ausarbeitung häufte und durch reichlichere Anwendung der Punktierung rascher und leichter zum Ziel zu gelangen trachtete.

Diese kurze Umschau unter den Stichen des Meisters erschien nötig, um die Fortschritte, welche in der Kenntniss Behams während der letzten Zeiten gemacht worden sind, beurteilen zu können. Passavant fügte zwölf Nummern zu Bartsch's Katalog hinzu. Davon lässt Aumüller zwei — (1) die Gerechtigkeit (P. 264) und (2) die Stärke (P. 265) — ohne Angabe eines Grundes fort. Auf dem ersteren Blatt ist, nach der Beobachtung von Dr. J. Janitsch, das Zeichen HSB augenscheinlich erst später eingestochen; Spuren einer früheren Bezeichnung sind noch zu bemerken, aber nicht zu entziffern. — Die Stärke, mit HSP und der Jahreszahl 1524 bezeichnet, ist jedenfalls echt und charakteristisch, wenn auch Nagler solches nicht zugeben will. Die übrigen zehn nimmt Aumüller auf, obwohl darunter mehrere zweifelhafte, sowie einige sicher nicht von Beham herrührende sich befinden. Ueber die letzteren, nämlich (3) die Geistlichen, welche Passavant 261—263 einfach aus Leblanc herübergenommen, hätte Aumüller bei Loftie 297—312 die interessante Notiz finden können, dass es blosse Kopien nach den Holzschnitten des „Bapstum" sind und dass sie in Cambridge sich in einer Folge von 16 Blättern befinden, deren übrige in durchaus ähnlicher Weise behandelt sind. (4) Die drei Wappen (P. 271, A. 283) auf schraffiertem Grunde sind eine gegenseitige, fälschlich mit dem Monogramm bezeichnete Kopie nach einem nur von Loftie (No. 86) beschriebenen Originalblatt, dessen Grund horizontal gestreift ist.

Als zweifelhaft müssen bezeichnet werden (5) das Ornament mit der Sirene (P. 268), weil es wider Beham's Gewohnheit keine Bezeichnung trägt; aus demselben Grunde (6) das Wappen Albrechts von Brandenburg (P. 270); (7) die Dolchscheide mit Mars (P. 269) aber, weil darauf das späte Monogramm HSB in unmöglicher Verbindung mit der Jahreszahl 1520 vorkommt. (Das Höhemaſs beträgt übrigens bei diesem Blatt 152, nicht 132 mm). — Ueber P. 267 siehe die Anmerkung am Schluss.

Von Nagler hat Aumüller zwei Blätter übernommen, die in viel zu allgemeiner Weise beschrieben sind, um als gesichert betrachtet werden zu können. Es sind dies: (8) Ein Heiliger, den ein Engel tröstet, bezeichnet, 1521 (Ngl. 11), vielleicht identisch mit dem Hieronymus, B. 63; — und (9) das Wappen des Melchior Pfinzing, bezeichnet (Ngl. 42). Aumüller, der sich hierbei nur auf Nagler zu stützen scheint, giebt trotzdem ausdrücklich das Zeichen als HSB an. Loftie 88 dagegen beschreibt ein in Paris befindliches Exemplar desselben Wappens, das rund (nicht viereckig) ist und das Zeichen HSP tragen soll. Auffallend ist, dass keiner der Beiden sich über das Verhältniss, in welchem dieser Stich zu dem von Passavant 79 dem Barthel Beham zugeschriebenen steht, ausspricht. Sollte es sich nicht in allen drei Fällen um das letztere Blatt handeln, das übrigens mit keinem der Brüder etwas zu schaffen hat?

Von den beiden zuerst von Rosenberg beschriebenen Blättern: (10) der Landsknecht (Ros. 212. a) und (11) Ammon und Thamar (Ros. 17), erregt ersteres der

Beschreibung nach keinerlei Verdacht (im Zeichen HSB ist, nach freundlicher Mitteilung, nur das S undeutlich), letzteres erscheint als ein durchaus sicheres Werk, das etwa gleichzeitig mit dem Blatt, welches Adam und Eva zusammen sitzend darstellt (B. 6), also um 1536 entstanden sein dürfte. Die Inschrift ist nach einem zweiten, in der Bremer Kunsthalle befindlichen Abdruck dahin zu berichtigen und zu ergänzen, dass sie lautet: (Oben): A. man bos gedancken. (Unten): Haec spectans nil turpe | cogita | II. Reg. XIII | Aeger Aman castos Thamar | simulavit amores. victamque | incesto foedat adulterio (Gefällige Mitteilung von Herrn Konservator Mischer.)

(12) Das unbezeichnete Blatt mit den drei Medaillonköpfen, welches zuerst Rud. Weigel in seinem Kunstlagerkatalog sub No. 15 587 als „sicher echt" aufführte, dann Rosenberg 263 und Aumüller 284 aufnahmen, muss, bis genauerer Nachweis erbracht wird, als zweifelhaft bezeichnet werden.

Aumüller ist durchaus Recht zu geben, wenn er (nach Nagler's Vorgang) **(13)** das Blatt mit Adam und Eva, von 1529, welches Bartsch in den Anhang verweist, in Beham's Werk aufnimmt. Man braucht es nur mit den übrigen gleichzeitigen Arbeiten: den Unzüchtigen (B. 152), Venus und Amor (B. 90), Judith (B. 10) und Kleopatra (B. 76) zu vergleichen, um zu erkennen, dass der Meister in gedachtem Jahr gerade einem besonders unschönen Ideal (oder Modell) nachging, dessen Ausdruck er gar noch verzerrte. Die Ausführung ist bei allen diesen Blättern die gleiche silbrige. — **(14)** Neu hinzugefügt hat Aumüller ferner unter No. 228 ein Blatt, das durchaus echt ist, die reiche, von derbem Humor erfüllte Darstellung eines Kinderturniers. Aumüller sagt, es sei unbezeichnet; die beiden Exemplare, welche sich im herzoglichen Museum zu Braunschweig befinden, tragen aber die Marke HSB, und zwar verkehrt. Das Werk ist somit als ein nicht zum Abdruck bestimmtes Nielloplättchen doppelt interessant. Die Form des Blattes ist übrigens nicht kreisrund, sondern die eines halbkreisförmigen 35 mm breiten Frieses, dessen beide Enden aneinanderpassen; die Platte war somit zur Verzierung eines kegelförmigen Gegenstandes, etwa einer Spitze, bestimmt, und muss selbst die Gestalt eines stumpfen Kegels gehabt haben. Daraus erklärt es sich auch, dass die Abdrücke (wahrscheinlich nur Probedrücke) aus einzelnen abschnittweise bedruckten, dann erst an einander geklebten Papierstückchen (bei Aumüller 4; in Braunschweig beide Mal 3, doch jedes Mal in *verschiedener* Abgrenzung) zusammengesetzt sind. — **(15)** Aum. 210. Ein nach rechts laufender Bauer, mit dem Zeichen HSP, (Nagler 34 hatte es nur allgemeinhin als bezeichnet angegeben), giebt zu Bedenken keinen Anlass; umsomehr aber werden solche durch die beiden Blätter: **(16)** No. 156, Eine geflügelte Frau, Radierung vom Jahre 1528; — und **(17)** No. 212, Ein sitzendes Paar, angeregt, da beide unbezeichnet und für ihre Aufnahme in das Verzeichniss keinerlei Gründe beigebracht worden sind.

Fälschlich schreibt Aumüller dem Meister folgende Blätter zu:

(18) No. 131, Das Satyrweibchen bei der Priapherme, Kopie aus Marcantons Priapfest, B. 284, Radierung in 4° (die Maſse können hier nachgetragen werden: Höhe 153, Breite 110 mm). Die Behandlung ist viel zu kraftlos für Beham, passt eher zu Binck, der mehreres nach Marcanton gestochen hat. — Stammt **(19)** A. 132, Der Amorentanz nach Marcanton, von derselben Hand, so gilt davon das Gleiche. — **(20)** A. 211, Ein junger Mann bei einer Kiste liegend, auf welcher ein junges Weib und ein Kind Blumenvasen stellen; kleines rundes Blatt, angeblich mit HSP bezeichnet. Dieses Monogramm, aus HCB gebildet, gehört aber Jakob Binck an, in dessen Werk Bartsch dieses Blatt unter No. 56 auch beschreibt. Bei Wessely Supple-

ment No. 65 findet sich die gleiche Zuschreibung. — (21) A. 24, Madonna mit der Birne, Radierung, mit HSB (soll heissen: HSP) bezeichnet, 8°. Dies Blatt hat zuerst Leblanc sub No. 18 beschrieben, aber nicht angemerkt, dass es eine gegenseitige Wiederholung des Holzschnitts B. 122 ist. Exemplare der Radierung befinden sich u. A. in Paris und Bremen, jedesmal mit HSP bezeichnet. Doch garantiert ja eine Bezeichnung noch durchaus nicht die Echtheit. Die Behandlung dieses Blattes ist ängstlich und mager, indem nur die äussersten Schatten angegeben sind; jeglicher Ausdruck fehlt, die Körperverhältnisse sind übermässig langgestreckt; schliesslich ist die Radierung nicht auf Eisen, welches Beham ausschliesslich anzuwenden pflegte, sondern auf Kupfer ausgeführt. Es kann sich also hierbei um nichts Anderes als um eine verkleinerte gegenseitige Kopie nach dem Holzschnitt handeln.

Im Anschluss an die Besprechung dieser fälschlich dem Beham zugeschriebenen Blätter mögen hier ein paar Worte über einige andere, die Aumüller mit Recht fortgelassen hat, gestattet sein, damit nicht etwa spätere Katalogmacher mit breitem Gewissen sie doch wieder aufnehmen. — (22. 23) Die hll. Petrus und Andreas scheinen, nachdem Nagler 9 u. 10 sie kurz angeführt, keinem Forscher mehr erschienen zu sein. Die Beschreibung erinnert, abgesehen von den Jahrzahlen, an die Holzschnitte B. 137 u. 138, welche diese beiden Heiligen (von Bartsch jedoch nur unter der Bezeichnung: Geistliche, aufgeführt) darstellen. — (24) Der von Nagler (No. 38) selbst als zweifelhaft bezeichnete Genius auf einem Delphin ist die von Bartsch beschriebene gegenseitige Kopie von B. 92. — (25) Leblanc 171 (Rosenberg App. 21, Loftie 282), der Tod eine Frau erfassend, unbezeichnete Radierung vom J. 1526, ist das von Bartsch unter No. 147 beschriebene Blatt; da sich Bartsch selbst nicht bestimmt für die Echtheit ausspricht, müsste es bis auf Weiteres aus den Katalogen fortbleiben. — (26) Der Raub der Amymone (Leblanc 103) ist nichts Anderes als die von Heller (Leben und Werke Albrecht Dürers, II. 2) sub No. 811 beschriebene Kopie nach Dürer. Das Zeichen HSB ist übrigens erst nachträglich mit der Stampille aufgesetzt. — (27) Die sechs nackten Frauen, bezeichnet HSB 1527 (Leblanc 134), sind eine rohe Fälschung; ebenso wie das nach rechts gewendete Pferd, bezeichnet HSB 1536 (bei Loftie 276 ohne Jahrzahl), qu. 4°.

Doch es thut Not, zu den sicheren Werken zurückzukehren. Ein kleines, meisterhaft gestochenes Blättchen (28), die beiden Liebespaare und der Narr, B. 212, hat von jeher den Sammlern Schwierigkeiten bereitet, da die verschiedenen Zustände desselben, im Verein mit mehreren vorzüglichen täuschenden Kopien, ohne Gelegenheit zu unmittelbarer Vergleichung verwirrend wirken mussten. Bartsch kannte nur einen Zustand des Originals und eine gegenseitige Kopie, die ihm so vorzüglich erschien, dass er fast geneigt war, sie für eine Orginalwiederholung von der Hand des Meisters zu halten; beide ohne Jahrzahl. Aus letzterem Umstand folgt, dass es der erste Zustand des Originalblattes war, den Bartsch kannte und beschrieb: auf der undatierten gegenseitigen Kopie fehlen nämlich noch, ebenso wie auf diesem, die erst im zweiten Zustande hinzugefügten Schlitze an den Knien des (auf dem Original) zuäusserst links sitzenden Mannes. Aumüller (No. 231) irrt also, wenn er angiebt, Bartsch habe den ersten Zustand des Originalblattes nicht gekannt. Im Gegenteil war Bartsch der Zustand mit der Jahrzahl 1535 (A. 230) unbekannt geblieben. Aumüller hält letzteren für ein besonderes Blatt, eine Originalwiederholung. Bereits drei Jahre früher hatte Loftie (No. 94 und 265) diese Ansicht ausgesprochen, indem er hervorhob, der Zustand ohne Jahrzahl sei ihm in Abdrücken von der bereits ganz abgenutzten

Platte begegnet, während er die Jahrzahl schon auf ganz frühen und scharfen vorgefunden habe; dieselbe könne also nicht erst nachträglich eingestochen worden sein. Ueberdies sei in den Abdrücken ohne Jahrzahl das Gesicht des Mannes links (den er fälschlich als einen Schlafenden bezeichnet) mittels einer von rechts nach links gehenden Strichlage beschattet, in den datierten aber mittels einer gerade entgegengesetzten Strichlage. Schliesslich sei die undatierte Darstellung in jeder Hinsicht der datierten überlegen. (Aumüller 231 sagt hinsichtlich des letzteren Punktes das gerade Gegenteil, doch kann ich ihm darin keineswegs beistimmen.) — Loftie lässt aber ganz die Möglichkeit ausser Acht, dass die zart gestochene Platte, nachdem sie sich abgenutzt, vom Meister gänzlich wieder aufgestochen worden sei. Dass letzteres wirklich geschehen, wird durch einen Zwischenzustand, also den zweiten, klar, welcher sich im Berliner Kupferstichkabinet befindet; zugleich beweist derselbe, dass die Jahrzahl nicht unmittelbar nach der Ueberarbeitung, sondern erst nach Hinzufügung einiger weiteren Strichlagen daraufgesetzt wurde. Auf diesem undatierten Zustand ist das Gesicht des links sitzenden Mannes mit einigen von links nach rechts gehenden Strichen schraffiert, seine Hosen sind an den Knien geschlitzt, das rechte Bein der zuäusserst rechts sitzenden Frau ist mit Kreuzschraffierungen bedeckt, natürlich haben auch Zeichnung und Ausdruck der Gesichter an Reinheit und Feinheit verloren: aber in der Hauptsache sind die Umrisse — wie solches am deutlichsten am Laube wahrgenommen werden kann — dieselben geblieben. Im dritten Zustand — wahrscheinlich nachdem nur wenige Probedrucke vom zweiten abgezogen worden waren — kam die Jahrzahl hinzu. Herr Meder hat bereits in dem Auktionskatalog Lobanow-Rostowsky, Berlin, Amsler & Ruthardt, 1881, die Folge der Zustände in dieser Weise angegeben. Zugleich ist aus den Wandlungen dieses Blattes zu ersehen, dass Beham damals noch nicht — wie später in der Regel — sich das Aufstechen seiner Platten durch übermässige Anwendung von Schraffierungen und besonders Punktierungen zu erleichtern und abzukürzen pflegte, sondern den ursprünglichen Charakter des Blattes möglichst in seiner Reinheit zu wahren trachtete. — Vom dritten Zustand giebt es eine täuschende Kopie, deren Unterschied vom Original Aumüller in unzureichender Weise beschreibt. Dieser Unterschied besteht namentlich darin, dass bei der zuäusserst rechts sitzenden Frau allein der rechte Oberschenkel, im Original dagegen das ganze rechte Bein mit Kreuzlagen bedeckt ist. Ueberdies ist der Gesichtsausdruck durchgängig matt und ungenügend.

(29. 30) Aumüller erklärt die tafelnde Bauerngesellschaft, B. 164, welche eine gegenseitige Wiederholung von B. 161, nur mit Hinzufügung eines sich umarmenden Paares ist, für eine Kopie. Andrerseits behauptet er (No. 177), eine vom Meister selbst herrührende originalseitige Wiederholung von B. 161 (ohne Liebespaar) aufgefunden zu haben, die sich nur dadurch von B. 161 unterscheide, dass auf letzterem in der Ueberschrift das Wort: danczen vorkommt, (welches gerade so auf B. 164 zu lesen ist), während es auf der Wiederholung: danzen geschrieben ist; sowie dass die No. 8 fehlt. Diese angebliche Wiederholung habe ich nicht gesehen; an der Authenticität von B. 164 zu zweifeln habe ich aber nicht den geringsten Anlass.

(31) Durchaus muss man dagegen Aumüller beistimmen, wenn er (No. 118) die gegenseitige Wiederholung von Nessus und Deianira, B. 108, für eine Orginalarbeit Behams hält. Ich glaube sogar weiter gehen zu können und sagen zu dürfen: das von Bartsch als Original beschriebene und als solches auch von Aumüller angenommene Blatt ist nichts anderes, als eine Kopie. Die Gründe, die mich bewegen, gegen

Bartsch's Autorität aufgetreten, sind die folgenden. Das Nackte ist ohne Verständniss modelliert und zudem in einer moderneren Technik; der linke Arm des Nessus fällt in lauter einzelne Flächen, die unter sich keine Verbindung haben, auseinander; sein linkes Bein ist hölzern, denn fast jede Angabe der Muskulatur fehlt. Das von Bartsch misskannte Blatt dagegen giebt zu keiner dieser Ausstellungen, die überhaupt auf Beham nicht anwendbar sind, Anlass. Dass die Technik des von Bartsch als Original aufgeführten Blattes diejenige einer späteren Zeit ist, lässt sich deutlich an der Brust des Nessus erkennen, wo im Schatten die Strichlagen sich in so spitzem Winkel kreuzen, dass die Schraffierung wellig, das Ganze unrein und unklar wird. Bei Beham nähert sich die Kreuzung der Strichlagen fast durchgängig dem rechten Winkel. Hinzugefügt könnte noch werden, dass auf der vermeintlichen Kopie die Buchstaben der Inschrift den richtigen Renaissancecharakter tragen, nämlich etwas platt gedrückt sind und aus dünnem Doppelstrich gebildete Grundstriche haben; während das angebliche Original schlankere Buchstaben mit dickem einfachem Grundstrich zeigt; dass auf ersterem das Zeichen Beham's zierlich wie üblich, auf dem anderen dagegen plump gebildet ist: doch das sind Aeusserlichkeiten, die an sich nichts beweisen, wenn nicht der Gesammtcharakter deutlich zum Auge spricht.

Bei dieser Gelegenheit wären die Bedenken zur Sprache zu bringen, welche einige andere der von Bartsch beschriebenen Blätter erregen. Ist nicht (32) die Darstellung von Joseph und Potiphars Weib, welche Bartsch 15 als gegenseitige Wiederholung von B. 14 beschreibt, einfach eine Kopie nach letzterem Blatt? Die metallische Härte der Ausführung erinnert stark an die Art der Wierx; zudem zeigt ein so früher und schöner Abdruck, wie ihn z. B. die Kunsthalle in Bremen (ehemalige Albers'sche Sammlung, für die Kleinmeister allerersten Ranges) besitzt, bereits eine so starke Anwendung der Punktierung in den Halbschatten, wie Beham solche erst bei der Retuschierung seiner Platten anzuwenden pflegte. Die Annahme, dass hier eine Kopie nach dem retuschierten Zustand vorliege, drängt sich dadurch fast auf.

(33) Vom Christuskopf B. 28 führt Bartsch eine Kopie an, in welcher das Licht von der entgegengesetzten Seite, somit von rechts her, einfällt. Das Verhältniss scheint mir hier das umgekehrte zu sein, indem ich das letztere Blatt für das Original halten möchte. Es ist von kräftiger, farbiger Wirkung, verbindet Feinheit mit Sicherheit der Strichführung und spricht eindringlich zum Beschauer durch den schmerzlich ernsten Ausdruck des Antlitzes; auf dem anderen Blatt dagegen ist letzterer unzureichend, halb gutmütig, halb ängstlich. Die gleiche Unsicherheit verrät sich in der Ausführung, die z. B. keine einheitliche Modellierung herzustellen, die Barthaare nicht weich zu bilden weiss, u. s. f.

(34) Bei Rosenberg und nach ihm bei Aumüller findet sich eine bezeichnete gegenseitige Kopie nach dem Blatt mit den musizierenden Bauern, B. 190, aufgeführt; diese Kopie wurde in dem Auktionskatalog der Sammlung Loftie (Stuttg., Nov. 1881, Prestel) No. 152 als vermeintliches Original in Anspruch genommen; jedoch mit Unrecht, denn das der Beschreibung von Bartsch entsprechende Blatt existiert wirklich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien (Gefällige Mitteilung von Herrn Dr. Schestag).

(35) Zu den in ihrer Feinheit und Kleinheit bewunderungswürdigsten Blättchen Beham's gehört dasjenige mit den drei Männern bei den Pulverfässern, B. 197. Nach diesem Blatt giebt es, laut Bartsch's Angabe, eine Kopie „qui est des plus trompeuses que l'on puisse s'imaginer"; das Unterscheidungsmerkmal liegt in der geringeren Höhe der Flammen über der brennenden Stadt im Hintergrunde. Loftie (No. 261) führt

eine Originalwiederholung des Meisters auf. Sollte dies aber nicht blos ein zweiter Zustand sein, wie Aumüller No. 214 einen solchen beschreibt? Zur leichteren Unterscheidung sei angeführt, dass auf der rechten Schulter des Flintenträgers sich eine Falte befindet (im ersten Zustand keine) und dass in Folge von Hinzufügung einiger Striche der Rauch auf der linken Seite des Blatts bedeutend dunkler ist als auf der rechten, im Gegensatz zur gleichmässigen Dunkelheit auf dem ersten Zustand.

(36) Auch an die Echtheit von B. 209: Ein verliebtes Paar bei einem Zaun sitzend, kann ich auf Grund des mir allein bekannten retuschierten Zustandes wenigstens, nicht wohl glauben. Die Existenz einer guten gegenseitigen in Holzschnitt ausgeführten Wiederholung (B. 161), die Bartsch freilich für eine Kopie nach der Radierung erklärt, erscheint hier ebenso bedenklich, wie bei der Madonna mit der Birne.

Nun noch Einiges über das Verhältniss von Arbeiten des Hans Sebald Beham zu vermeintlichen seines Bruders Barthel. **(37)** Aumüller (No. 149) hält die Caritas, B. 137, für möglicherweise nach einer Komposition Barthel's gestochen. Doch ist sie für Hans Sebald durchaus charakteristisch. — **(38)** Ebenso hat man in Auktionskatalogen die Komposition zu dem vom Tode umarmten Weib, B. 150, dem jüngeren Bruder ohne Recht zuschreiben wollen. — **(39. 40)** Bartsch beschreibt die beiden Darstellungen des Triumphes, B. 142 und 143, als Kopien nach einem Blatt Barthel's, B. 44. Erstere No. 142 wäre dann die einzige unter den vielen von ihm nach Werken seines Bruders gefertigten Kopien, welche er mit den Buchstaben HSP bezeichnet, somit in seiner ersten, schaffenskräftigen Periode ausgeführt hätte. Betrachtet man, hierdurch stutzig gemacht, das vermeintliche Original Barthels genauer, so erkennt man, dass dasselbe mit diesem Meister nichts zu schaffen hat, sondern im Gegenteil eine recht flaue Kopie nach dem Blatt des Hans Sebald ist. Dass Letzterer im Jahre 1549 (aus welchem B. 143 stammt) eine eigene in schöneren Zeiten geschaffene Komposition kopierte, erregt keine Bedenken.

Zum Schluss bleiben einige Jahrzahlen richtig zu stellen, deren falsche Lesart Aumüller von Bartsch übernommen hat. **(41)** Der Tod und die stehende Frau, B. 150, ist von 1547, nicht von 1546; diese Form der 7 war freilich bereits ein paar Jahrzehnte früher aus der Mode gekommen. — **(42)** Das lateinische Alphabet, B. 229, ist von 1542 (nicht von 1545), wie übrigens schon seine Zusammengehörigkeit mit B. 230 beweist (Loftie 116 hat die Zahl richtig gelesen). — **(43)** Joachims Begegnung mit Anna, B. 21, ist ebenso wie das durchaus gleich behandelte Gegenstück B. 66 — welches von Bartsch als: Un ange descendant du ciel vers un S. Ermite[1]) beschrieben wurde, aber in Wirklichkeit den hl. Joachim darstellt, wie er auf dem Felde vom Engel die Weisung erhält, heimzukehren — von 1520 datiert, nicht 1530, wie auch noch Loftie 60, der das Blatt sowohl in Paris wie im Britischen Museum gesehen hat, angiebt. — **(44)** Das frühere Blatt, B. 85, einen jungen bartlosen Kaiser darstellend, dürfte viel eher Karl V. als den alten Maximilian (nach Rosenberg's zweifelnder Annahme) darstellen.

Als Ergebniss der vorstehenden Bemerkungen wäre somit das von Bartsch über die Kupferstiche des H. S. Beham angefertigte Verzeichniss in folgender Weise zu modifizieren (die fett gedruckten Zahlen beziehen sich auf den voranstehenden Text):

[1]) Rosenberg und, ihm folgend, Aumüller rieten auf den hl. Hieronymus.

Zwischen B. 5 u. 6 einzuschalten: (13) Adam und Eva (Bartsch App. 1, Aum. 2).
B. 15 (32) als Kopie nach B. 14 zu streichen —?
Zwischen B. 15 u. 16: (11) Ammon und Thamar (Ros. 17, A. 18).
Zwischen B. 18 u. 19: Madonna mit dem Apfel (Pass. 260, A. 23) —?
B. 21. (43) Die Jahrzahl in 1520 zu ändern.
B. 28. (33) Das als Kopie angeführte Blatt ist das Original —?
B. 66. (43) Der Titel in: Joachim und der Engel, zu ändern.
B. 85. (44) Karl V. —?
B. 108. (31) Wie bei B. 28 (A. 118).
Zwischen B. 137 u. 138: (1) Die Gerechtigkeit (P. 264). —? (2) Die Stärke (P. 265).
B. 142 (39) ist nicht Kopie nach Barthel Beham, B. 44.
B. 147 als fraglich zu streichen.
B. 150. (41) Die Jahrzahl in 1547 zu ändern.
B. 190. (34) Gegenseitige täuschende Kopie.
Zwischen B. 195 u. 196: (15) Der laufende Bauer (Nagler 34, A. 210) —?
B. 197. (35) Zwei Zustände.
Zwischen B. 203 u. 204: (10) Der Landsknecht (Ros. 212a, A. 221).
B. 209 (36) als Kopie nach dem Holzschnitt B. 161 zu streichen —?
B. 212. (28) In späterem Zustand die Jahrzahl 1535 hinzugefügt (Ros. 221, A. 230).
B. 213. Narr und Närrin sind dargestellt, nicht zwei Narren (Ros. 232, A. 222).
B. 215 stellt die Busse des hl. Chrysostomus vor (Ros. 68, A. 71).
B. 229. (42) Die Jahrzahl ist in 1542 zu ändern.
Zwischen B. 236 u. 237: Ornamentfries mit drei Halbfiguren (P. 266, A. 254).[1]
Zwischen B. 237 u. 238: (14) Das Kinderturnier (A. 228).
Nach B. 259: (4) Die drei Wappen (Loftie 86; danach P. 271, A. 283 die Kopie).
Aum. 156 und 212 habe ich nicht gesehen.

Zu streichen aber, bez. in einen Anhang zu verweisen sind folgende 15 von Aumüller aufgeführte Nummern:

A. 24 (21), 72—75 (3. 8), 131 (18), 132 (19), 177 (30), 211 (20), 244 (5), 266 (7), 278 (6), 283—285 (4. 12. 9).

[1] (45) Die Kartusche mit den beiden Störchen, bez. HSB (P. 267, A. 255), dürfte gemäss dem Ausspruch von Kennern des Ornaments dem Cornelis Bosch gehören, mit dessen Ornamentstichen aus dem Ende der vierziger Jahre sie durchaus übereinstimmt.

(SCHLUSS FOLGT.)

ZU RAPHAEL.

VON HERMAN GRIMM.

I. DER KINDERMORD.

Passavant (franz. I, 181) zufolge hätte Marc Anton Raphaels Kindermord 1510 gestochen. Da sich eine der Hauptfiguren nämlich auf einer anfänglichen Skizze für das Urteil Salomonis findet, glaubt Passavant die Komposition des Kindesmords und in Folge dessen auch die des Stiches in die Zeit setzen zu dürfen, in der das Urteil Salomonis entstand. Diese Meinung finden wir heute allgemein geteilt. Sie wird bestätigt durch eine Federzeichnung des Britischen Museums (Pass. fr. II, No. 562, Ruland, 35, IX, 7. Braun, 80. Königliches Kupferstichkabinet zu Berlin, Inventarnummer 714), auf der wir die Durcharbeitung der Komposition mit nackten Figuren in der Art finden, wie Teile der Disputa (K. K. 503) und der Parnass (K. K. 800), beide in früheren Kompositionsstadien vorliegen. Die Stiche des Kindermords — ich gebe dem mit dem Tannenbäumchen den Vorzug — sind als Reproduktionen der Komposition anzusehen, wie diese damals als vollendetes Werk zum Abschlusse kam.

Was übrigens an Studienblättern für den Kindermord vorliegt, kann grösstenteils als Fälschung bezeichnet werden. Auffallend aber ist mir, dass Passavant (fr. II, 563) auch das Rothstiftblatt der Sammlung zu Windsor (K. K. 744) so bezeichnet. Doch scheint er über die Zeichnung nicht ganz im Klaren, denn an anderer Stelle (fr. II, 489, No. 421) nennt er sie, ohne Bedenken über die Echtheit zu äussern, „esquisse magistrale", setzt jedoch „à la plume" bei. Er scheint das Blatt nicht selbst gesehen zu haben. Auch Ruland (35, IX, 9) äussert keine Zweifel an der Echtheit dieser herrlichen Zeichnung, die, im Gegensatz zu der ebengenannten Federzeichnung von 1510, in der Manier gezeichnet ist, welche Raphael von etwa 1515 ab bis zu seiner letzten Zeit inne gehalten hat. Offenbar war die Komposition, deren anfängliche Bestimmung wir nicht kennen, liegen geblieben und Raphael nahm sie später wieder auf. Ueber den Zweck, dem sie jetzt dienen sollte, giebt der von Gotti (Vita di M. A. I, 138) zuerst mitgeteilte Brief Sebastian del Piombo's an Michelangelo Auskunft.

Raphael war im Oktober 1520, wo dieser Brief geschrieben wurde, schon tot. Seine Schüler wollten mit den Wandgemälden in der Sala di Costantino beginnen, zu denen Zeichnungen von seiner Hand vorlagen, als Sebastian den Versuch machte, die Bestellung Michelangelo zuzuwenden, mit seinen Intriguen jedoch bei diesem kein Gehör fand. Am 27. Oktober 1520 teilt er Michelangelo mit, welche Gegenstände für die Gemälde bestimmt seien: 1. Die Erscheinung des Kreuzes; 2. Eine Schlacht; 3. Die Vorführung von Gefangenen vor den Kaiser, und 4. „el preparamento de l'incendio del sangue di quei putti, che li intravengono donne assai et puttini et manegoldi per amazarli, per fare el bagno del imperatore Costantino") die Vorbereitung blutigen Mordes jener Kinder, mit einer Menge Frauen, kleiner Kinder und Henkersknechten, um sie umzubringen, und um dem Kaiser Constantin ein Bad zu

machen). Heute ist nichts dergleichen, sondern die Taufe Constantins von Penni, wahrscheinlich nach eigner Komposition, — Vasari (VIII, 242) teilt sie freilich Raphael zu — auf der vierten Wand sichtbar.

An die Taufe Constantins knüpfte das Mittelalter folgende Legende. Constantin, der am Aussatze litt, war der Rat gegeben, sich im Blute unschuldiger Kinder zu baden, und der Befehl bereits erteilt, ein solches Bad zuzurichten, als das Jammern der Mütter den Kaiser bewog, ihn zurückzunehmen. Nun wandte Constantin sich an Sylvester, der als Einsiedler am Soracte wohnte und der die Taufe als den einzigen Weg zur Genesung angab.

Die Absicht lag also vor, Constantins Bekehrung zu verherrlichen und, vielleicht weil Raphaels schöne, unbenutzt gebliebene Komposition vorhanden war, sollte statt der Taufe des Kaisers der Mord der Kinder zur Darstellung kommen. Raphael hätte den Kindermord zu diesem Zwecke aufs Neue vorgenommen und ist vielleicht durch seinen Tod verhindert worden, das Blatt der Windsorsammlung, dem einige Frauenfiguren fehlen, die nur in leichten Umrissen angelegt sind, ganz durchzuführen. Es ist höchst lehrreich, in entschieden sich geltend machenden Einzelnheiten zu verfolgen, wie Raphael sein Werk jetzt auf eine noch höhere Stufe der Vollendung zu erheben bestrebt war.

II. DREI AKTENSTÜCKE AUS DEM ARCHIVE VON URBINO.

Pungileoni zieht in seinem Elogio storico di Raffaello aus drei fragmentarisch mitgeteilten Aktenstücken (S. 21, Note h, und 33, Note k) die Folgerung, Raphael (welcher 1495 von Urbino nach Perugia in die Lehre gekommen wäre) sei 1497 und 1499 von Perugia nach Urbino gegangen, weil sein Vermögen betreffende Gerichtsverhandlungen seine Anwesenheit dort nötig machten, während er wiederum vor dem 13. Mai 1500 Urbino verlassen haben müsse. Passavant, der von der Reise im Jahre 1497 absieht, hat seinerseits nun einige aus dem Zusammenhange gerissene Stellen jener Aktenstücke so in Gegensatz zu einander zu bringen gewusst (deutsche Ausg. I, 59. Anm.; fr. I, 52, Note), dass sie für diese Ortswechsel beweisende Kraft zu gewinnen scheinen, ein Verfahren, das wir von Springer (Ztschrft. f. bild. Kunst, 1873, S. 67 ff.) aufgenommen und erweitert sehen, dessen Resultate dann wieder Müntz in seiner Vie de Raphael (S. 23, Note 2) einfach nun als Quelle für die Thatsachen angiebt, Raphael sei 1499 in Urbino und am 13. Mai 1500 nicht in Urbino gewesen.[1])

Ich habe dem entgegen im diesjährigen Februarheft der Preuss. Jahrb. (S. 130, Anm.) dargelegt, dass die betreffenden Aktenfragmente (welche Passavant einfach von Pungileoni abgedruckt hatte) nichts von alledem enthalten, was Pungileoni, Passavant,

[1]) Zeitschrift f. bild. K. VIII, S. 68. „Im Jahre 1499 (5. Mai) werden Don Bartolommeo, Bernardina und Raphael (früher als minorenn bezeichnet) als persönlich vor Gericht verhandelnd angeführt. Im folgenden Jahre (13. Mai 1500) vertritt Don Bartolommeo den jungen Raphael vor Gericht, und es heisst von diesem: „Raffaele absente". Im Jahre 1499: venerunt da. Bernadina, domni Bartholomeus et Raphael ad infrascriptam transactionem", im Jahre 1500: stipulavit dom. Bartol. pro se et nomine Raphaelis etc. und „pro dicto Raphaele absente" unterschreibt „Mattheus notarius publicus". Zwischen Mai 1499 und Mai 1500 fällt demnach Raphaels Entfernung aus Urbino, sein Eintritt bei Perugino".

Springer und Müntz hineininterpretieren, zugleich aber ausgesprochen, dass es zu definitiver Erledigung der Frage der unverkürzten Aktenstücke bedürfe. Diese verdanke ich jetzt nun der Güte des Herrn Alipio Alippi, Reale Pretore di Sassa (Aquila degli Abruzzi), welcher sie in Urbino selbst für mich copiert hat und dem ich für seine freundliche Unterstützung hier meinen wärmsten Dank ausspreche.

1.

Dai rogiti di Federico di Paolo di Monteguiduccio (erroneamente indicati sotto il nome di Guiducci Federico) esistenti nell' Archivio notarile di Urbino, Div. Ia Casa 10a N. 235. In filza A. pag. 337 e segg.

Yhs. In nomini domini Amen: Nos Alexander Spagnolus de mantua decretorum doctor et vic. Rev. dñi Jouãpetri de Arivabenis Ep̄i Urbinatis cognitor et decisor litis, questionis et causę vertentis et quae versa est in diffinitivis partibus inter do. Berardinam filiam petri partis aurificis de Urbino et ser Alexandrum Marsilii ejus procuratorem ex una agente et petente et dom̄um Bartholomeum quondam Sanctis peruzoli et ser Ludovicum Baldi procuratorem dicti domini Bartholomei et Rafaelem Joan. Sanctis predicti assertos reos conventos ex alia se defendentes occaxione petitionis ellectionis taxatorum affertorum alimentorum ut debitor dictae do. Berardine, de qua causa patet manu ser federici pauli de monte Guiduccione cujus quidem petitionis tenor talis est, videlicet

Coram nobis .....

(Qui manca tutto il testo della petizione, essendovi una pagina e mezzo bianche. Si vede che il notajo, avendola ne' suoi atti, si riservava di ricopiarla con suo comodo.)

Unde visa dicta petitione et contentis in ea visibusque responsionibus et exceptionibus partis adversae visisque positionibus productis per utramque partem et eorum responsionibus et visis juramento testium inductorum per utramque partem et eorum dictis et attestationibus, viso quoque quodam instrumento in actis producto manu ser Ludovici Baldi de Urbino dotis promissae dictae dō. Berardinae, visisque laudis productis in causa et omnibus actis factitatis in dicta causa et quae videnda et consideranda fuerunt et sunt.

Xρ̃i ejusque Genetricis vir. ma. nominibus invocatis dicimus pronuntiamus et in his scriptis declaramus pro exequendo dicto laudo predictum Don. Bartholomeum non obstantibus exceptis compellendum et compelli debere ad elligendum unum arbitrum et bonum virum pro parte sua qui cum alio eligendo ex parte dictae dominae Bernardinae habeant declarare dicta alimenta juxta facultates hereditatis habita ratione ejus quod ipsa operari potuisset in domo heredum et prout in dicto laudo latino continetur. Et hoc praescriptum est pro quarta hereditatis tangente dicto Don Bartholomeo et pro residuo reservamus jus et facultatem dictae d. Berardinae rectius agendi rigore dicti laudi contra dictum Rafaelem minorem. Et eundem Don Bartholomeum in expensis condemnamus .... taxatione reservata .... Et ita dicimus, reservamus etc. Laus Deo.

Lata data .... pronumptiata et promulgata fuit dicta sententia declaratio pronumptiatio per supradictum dominum Vicarium pro tribunali sedente in loco solito in

quadam caregha lignea quem locum primo et ante omnia pro juridico elegit tribunali in civitate Urbini in domibus episcopalibus in solita audientia ipsius domini vicarii, juxta hortum cortile et alias mansiones dictarum domorum. Scripta lata promulgata per me Federicum Pauli protonatarium dicti domini vicarii Curiae Apostolice sub annis Domini ab ejus nativitate MCCCCLXXXXVIJ, indictione XV tempore SSmi Domini Alexandri divina providentia Papae sexti die decimanona mensis decembris hora ind. destro. Presentibus nobili viro domino Fulgentio Brancharino Canonico Urbinat. donno Paulo Virianj et Johanne Bapt. ser Andreae de Urbino testibus ad hec vocatis habitis et rogatis.

Presentibus dicto ser Alexandro prore donnae Berardinae Petri Partis praedictae. Conventa persona ejusdem Berardinae et istam sententiam aceptante in parte et partibus facientibus p. eorum partes in aliis contrariante dictis votis.

Presentibus dictis don Bart? et Ludovico Baldi ejus procuratore et istam sententiam acceptantibus in parte partibusque facientibus pro parte ipsorum. In aliis q. alias p. ff. contradixerunt. Et ego Federicus pauli de Marte guidutio ducatus Urbini in quadra pusterlae pub. imp. aut. not. .... Curiae episcopalis Urbini actuarius ordinarius predictis omnibus et singulis interfui et rogatus scribo, scripsi, publicavi signumque meum apposui consuetum.

extract. in publ. forma p. don Bart. die XVJ Janu. 1498.

(N. B. A pag. 309 della stessa in filza A trovasi l'instrumento dell' ultimo di maggio del 1495, relativo pure a Raffaello, citato dal Pungileoni.)

2.

Do. Bartholomei Sanctis et Rafaelis Joannis Sanctis et Do. Bernardinae Petri de Partis de Urbino — Transactio.

Yhs. In nomine domini amen. anno domini ab ejus nativitate MCCCCLXXXXVIIIJ, Indictione ij.ª, tempore SS. in *XP*õ dni Alexandri divina providentia PP. Sexti, die vero quinta mensis Iunii in Civitate Urbini et in palatio ducali.

I. D. N. presentibus egregio viro Io. Francisco Pauli Guidonis de Urbino et ser Federico Pauli de monte Guidutio habitatore Urbini, testibus ad haec vocatis habitis et rogatis

Cum hoc sit quod diu versa fuerit lis et adhuc vertatur inter do. Bernardinam mri petri partis de Urbino et dictum magistrum petrum pro omni suo interesse ex una, et domnum Bartholomeum quondam Sanctis predicti et Rafaelem filium dicti Joannis heredes dictiq. Joannis ex altera, occasione legati facti per dictum Joannem dictE dominae Bernardinae et do. Elisabette dictorum quondam Joannis et Bernardinae comunis filiae super alimentis victu et vestitu eis prestandis et earum cuilibet cum super ipsis alimentis fuerint lata duo lauda inter dictas partes cum quibusdam conditionibus in ipsis laudis rogatis manu publicorum notariorum et demum cum dictorum laudorum petita fuerit executio et litigaverint super ipsa executione et jam lata (sic!) fuerint duo sententiae et causa adhuc pendeat indecisa super tertia instantia coram magnificis viris et celeberrimis doctoribus dominis Leone Dulce et domino Alex. Rugerio et in dictam causam cum multae fuerint factae expensae volentes partes predictae a lite

predicta omnino discedere et sumptibus fiendis parcere et prout docet amor Christi afines discordias fodere et removere. Idcirco predictus do. Bartolomeus suo nomine et nomine et vice dicti Rafaelis ejus nepotis pro quo de ratho promisit videlicet se facturum et curaturum ita et taliter cum effectu quod dictus Raphael eius nepos firmam et ratham habebit presentem transactionem omnia et singula in ea contenta aliter de suo proprio observare promisit sub poena infrascripta: et $\overline{\text{mr}}$. petrus suo nomine et nomine dicte domne Bernardinae suae filiae pro qua similiter de ratho promisit videlicet se facturum et curaturum ita et taliter cum effectu quod dicta domina Bernardina eius filia firmum et rathum habebit presentem contractum transationis (sic) et contenta in eo aliter de suo proprio observare promisit sub poena infrascripta. Venerunt unanimiter et concorditer ad infrascriptam transationem conventionem et pactum, videlicet quia

Quia primo et ante omnia dictis nominibus cassaverunt et renumptiaverunt omnibus et singulis litibus vertentibus inter dictas partes ex causis premissis et demum liti seu litibus predictis remittentes una pars alteri, altera alteri solemniter omne jus quod haberet contra alteram, occasione impensarum factarum in dictis causis et litibus quomodocumque et qualitercumque usque in presentem diem per dictos do. Bartolomeum et Raphaelem heredes predicti occasione dictorum alimentorum prestandorum et tandem uterque ipsorum renuntiant omni suo juri quod habent contra alterum ex quacumque causa tacita vel expressa, scita vel ignorata.

Et hoc fecerunt dictae partes quia sic facere placuit et quia dictus dom. Bartolomeus pro se et ejus eredibus promisit et convenit dicto m$\overline{\text{aro}}$ petro presenti, stipulanti et accipienti pro se et pro dicta do. Bernardina absente et eorum heredibus dare et solvere cum effectu pro alimentis victu et vestitu usque in presentem diem debitis dictis donne Bernardine et Elisabeth et aliis necessariis impensis factis pro predictis . . . . . . et altera quomodocumque et qualitercumque flor. viginti sex ad rationem quadraginta bonenorum pro floreno in hiis terminis et modis, videlicet florenos tresdecim in festo natalis domini nostri Jesu Christe proximo venturo: et residuum in festo Paschae resurrectionis proximo venturo, quam quantitatem idem dominus Bartolom^{us} penes se in depositum habere etc. . . . . . solvendam in dictis terminis renuntians ipse dom^{us} Bartolomeus exceptioni dictae quantitatis non sic promissae, modo et forma et terminis predictis. Et insuper convenerunt dictae partes solemni stipulatione intervenientes quod dicta dom^{a} Elisabet stare debeat per duos annos in domo dicti mag^{ri} petri penes dictam dom^{m} Bernardinam ejus matrem quibus habere debuit alimenta taxanda per prefatum dom^{um} Alexandrum cui auctoritatem dederunt taxandi et limitandi prout sibi videbitur et placebit. Quibus elapsis partes predictae remaneant pro tempore post dictos duos annos futuros in dispositione juris. Adeo quod nulli presenti intelligantur providere futuri per presentem transactionem . . . . causa juris post tempus predictum promittendis; stare etc. . . . . omni taxationi et declarationi dicti domini Alexandri. Renuntians exceptioni doli mali, condictioni sine causa, in factum actioni, fictionis et simulationis, erroris juris et facti, conventionis non sic celebratae etc. . . . . et omni alio legum et juris auxilio.

Promittentes dictae partes invicem per se et suos eredes predicta omnia attendere et observare et in ullo in futuro dicere opponere vel venire per se vel alios aliqua ratione vel causa de jure vel de facto sub poena dupli dictae quantitatis et prestando solemniter juramentum ad sancta dei evangelia, manu corporaliter tactis scripturis,

predicta omnia vera esse et observare ut supra sub ypotecha et obligatione omnium et singulorum cujusque ipsorum bonorum presentium et futurorum.

Et ego Mattheus ser Thomae de Oddis de Urbino in quadra Episcopatus pubblicus imperiali auctoritate notarius, et predictis omnibus et singulis presens fui et ea rogatus scribere scripsi et publicavi signumque meum apposui.

Wenn Pungileoni und seine Nachfolger aus den Fragmenten dieser Urkunde Raphaels persönliche Teilnahme beim Zustandekommen des Vergleichs beweisen wollten, so zeigt sich nun, dass Raphael in keiner Weise persönlich damit zu tun hatte.

3.

Domini Bartolomei Sanctis et Rafaelis Sanctis sui nepotis de Urbino — Quietatio.

Y h s. In nomine domini, amen. Anno Domini ab ejus nativitate M . CCCCC°. Ind^{e} IIJ^{a} tempore dn̄i dn̄i Alexandri divina providentia P. P. sexti, die vero XIIJ mensis maij in Civitate Urbini et statione ressidentiae Baptiste de Ricece, quae posita est in contrata planimercati juxta stratam publicam bona Jovarini (?) Perantonii: et bona fraternitatis sanctae Mariae de Misericordia de plano mercatus, presentibus francisco Joannis Lucae Zachagnae et Mr̄o Nicolao perii bastario de Urbino, testibus ad haec vocatis, habitis et rogatis.

Magister petrus ma̅i Partis auri-faber de Urbino pro suo interesse et nomine et vice do. Bernardinae ejus filiae et uxoris olim Joannis Sanctis Peruzoli de Urbino pro qua solemniter promisit videlicet se facturum et curaturum ita et taliter cum effectu, quod dicta do. Bernardina ejus filia semper et omni tempore ratum et firmum habebit presentem (sic!) Instrumentum finis, et omnia in eo contenta aliter de suo proprio observare promisit sub poena infrascripta omni modo quo potuit meliori fecit finem et quietationem, absolutionem, liberationem et pactum perpetuum de ulterius non petendo domino Bartolomeo Sanctis predicti, presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus et nomine et vice Rafaelis filii dicti Joannis heredis dicti q. Joannis, et me notario ut publica persona stipulanti et recipienti pro dicto Rafaele absente de summa et quantitate viginti sex florenorum ad rationem quadraginta bon^{um} pro floreno.

Et hoc ideo fecit dictus m̄r. petrus quia in presentia dictorum testium et mei notarii infrascripti fuit confessus et continuo dixit et asseruit fuisse et esse integraliter satisfactum a dicto d°. Bartolomeo presenti et interroganti, iubens atque mandans dictus magister petrus omne instrumentum seu scripturam in posterum factam vel faciendam quoad dictos viginti sex florenos fere nullum et nullam et irritam et pro vanis cassis abolitis nullis et irritis haberi voluit atque mandavit liberans et absolvens dictos dn̄os Bartolomeum et Rafaelem per aquilianam stipulationem precedentem et acceptilationem subsequentem legiptime et solemniter interpositas et per omnem alium modum per quem melius liberatio et absolutio fieri et consequi potest.

Renuntians dictus m̄r. petrus exceptioni dicti instrumenti quietationis non sic facti; contractus non sic celebrati; exceptioni non numeratae pecuniae, doli mali, condictioni sine causa seu ex injusta causa in factum actioni fictionis et simulationis erroris juris et facti et omni alio legum et juris auxilio. Quae omnia et singula in

presenti instrumento contenta promisit dictus m̅r̅. petrus perpetuo firma et rata grata habere tenere adtendere et observare et adimplere et in ullo contrafacere dicere opponere vel venire per se vel alium seu alios aliqua ratione vel causa de jure vel de facto sub poena dupli dictorum vigintisex florenorum solemni stipulatione promissa, qua poena toties comitetur et exigi possit quoties contrafactum fuerit maligno (?) predictorum: qua poena soluta comissa exacta vel non perpetuo firma et rata perduret, jurans dictus m̅r̅. petrus ad sancta Dei evangelia manibus corporaliter tactis scripturis, predicta omnia et singula vera esse et non contravenire per se vel alium ut supra sub jam dicta poena et obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum citra refactione damnorum et expensarum litis et omne aliud etc.

Et ego Mattheus Ser Thomae de Oddonibus de Urbino, in quadra episcopatus publicus imperiali auctoritate notarius predictis omnibus et singulis presens interfui et ea rogatus scribere scripsi et publicavi signum nomenque meum consuetum apposui.

Nur das Dokument vom 19. Dec. 1497 ist von Herrn Alippi nach dem Originale copiert worden, für die beiden andern hat ihm Herr Professor Giovanni Marchigiani, Sekretär der Accademia Raffaello, seine eignen schon früher genommenen Abschriften zur Verfügung gestellt. Auch diesem Herrn spreche ich hiermit meinen Dank aus.

Wiederholt sei noch, dass „presens" und „absens" in diesen Aktenstücken sich nur auf das Erscheinen vor dem Notar beziehen und mit Anwesenheit in Urbino oder Abwesenheit von da nichts zu tun haben.

DER ITALIENISCHE HOLZSCHNITT IM XV. JAHRHUNDERT.

VON F. LIPPMANN.

(FORTSETZUNG.)

Eine eigenartige Ausbildung findet der Holzschnitt von den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts an in Florenz. Die Zahl der einschlägigen Werke bleibt zwar verhältnissmässig nur gering, und von den bekannten Grössen der Malerei, welche während dieser Epoche in der Arnostadt thätig waren, scheint sich, soviel wir heute wissen, keiner mit dem Holzschnitt näher befasst zu haben; doch genügte schon die Inspiration der mächtigen Schule, um der in Florenz aufkommenden Xylographie eine bedeutende Selbständigkeit zu verleihen und eine Reihe überaus anziehender Leistungen hervorzubringen.

In ihrem specifischen Charakter unterscheiden sich die florentiner Holzschnitte sehr scharf sowohl von den primitiven deutsch-italienischen, die wir schon kennen gelernt haben, als auch von den Erzeugnissen der Holzschneidekunst, die sich in Venedig und Oberitalien entwickelte. Die Illustrationen der Bücher machen den Hauptteil der für uns in Betracht kommenden Werke aus, wenigstens den Hauptteil jener, deren Entstehung wir mit Sicherheit nach Florenz setzen dürfen. Es sind meistens kleine, vignettenartige Bildchen von festem Schnitt der vorwiegend in Umrissen gegebenen Zeichnung, die Schatten sehr dunkel gehalten und vielfach durch eine weitgehende Anwendung stehen gelassener, im Drucke schwarz wirkender Flächen des Holzstockes erzielt. In diese Schattenpartien sind dann, fast nach Art der Schrotblätter, Einzelheiten des Terrains und der Gründe weiſs eingeschnitten, eine Technik, durch die sich eine ausserordentlich kräftige Wirkung erzielen lässt. Diese besondere Behandlungsweise kommt ausser in Florenz fast nirgend wieder in gleicher Art vor. Man wird zu der Annahme geführt, dass sie einer in dieser Stadt arbeitenden Xylographenwerkstätte eigentümlich war, und über diese hinaus wenig Verbreitung gefunden hat. Die verhältnissmässig geringe Zahl der florentiner Holzschnitte lässt es zudem immerhin möglich erscheinen, dass hier kaum mehr als eine grössere Werkstätte thätig gewesen ist. Bis etwa 1491 muss es an Künstlern, welche derartige Arbeiten in einer dem Sinn und Geschmack der Herausgeber entsprechenden Weise anzufertigen verstanden, überhaupt gefehlt haben. Das Bedürfniss, Illustrationen in den gedruckten Büchern anzubringen, war aber unzweifelhaft schon vorher vorhanden.

Die Buchdruckerkunst wurde in Florenz 1471 durch Bernardo Cennini, einen Metallarbeiter und ehemaligen Gehilfen des Ghiberti, eingeführt, und obwohl in den siebziger und achtziger Jahren weit über hundert Druckwerke daselbst herauskamen, — die Zahl der bekannten datierten beträgt in diesem Zeitraum allein etwa 110 — so scheint doch keines mit Holzschnitten ausgestattet zu sein. Ohne Zweifel, weil Niemand mit ihrer Herstellung vertraut war, denn man griff in einzelnen Fällen, wo doch Illustrationen im Text angebracht werden sollten, zu dem höchst umständlichen Verfahren, gestochene Kupferplatten in die mit der typographischen Presse fertig gestellten Bogen einzudrucken. Das war damals wie heute eine komplizierte Sache, denn der Bogen musste zweimal durch die Presse, einmal durch die Walzen-(Kupferdruck-) und dann durch die Typenpresse. Auf diese Art sind die Bilder in dem ersten in Florenz herausgekommenen gedruckten illustrierten Buche, dem „Monte Santo di Dio"[1]) hergestellt. Es wurde 1477 von einem Deutschen, Nicolaus Lorenz, gedruckt, der sich auch Nicolo Tedesco oder Nicolo di Lorenzo dellamagna schreibt. In der Schlussschrift eines andern von ihm gedruckten Buches bezeichnet sich unser Landsmann als aus der Diöcese Breslau stammend: Impressum est hoc opus per me Nicholam Diöcesis Vratislaviensis. Der „Monte Santo di Dio" enthält drei in den Text eingedruckte Kupferstiche, von denen zwei fast die ganze Kleinfolioseite bedecken. Man hat sie dem Baccio Baldini zugeschrieben. Einige Zeit später wagt sich Nicolaus Lorenz noch an ein weit grösseres Unternehmen dieser Art, nämlich an eine mit achtzehn Kupferstichen illustrierte Ausgabe von Dante's Göttlicher Komödie.

Auf eine Nachricht bei Vasari hin (Vas. IX pag. 258) werden diese Stiche zum Dante dem Sandro Botticelli in Gemeinschaft mit Baccio Baldini zugeschrieben, wobei allerdings der Anteil, den jeder der beiden Künstler an der Ausführung hatte, unklar bleibt. Vasari sagt von Botticelli, dass er das Inferno des Dante in Druck ausgehen liess und damit „viel Zeit verlor" (V. p. 118), und von Baldini an der vorhin citierten Stelle, dass er den Dante illustrierte und „Alles, was er machte, nach der Zeichnung und Erfindung des Botticelli fertigte".

Für den Gegenstand, der uns hier beschäftigt, ist vornehmlich der Umstand von Interesse, dass die ersten illustrierten florentiner Druckwerke aus der Werkstätte eines fremden, eines deutschen Buchdruckers hervorgehen. Derselbe Nicolaus Lorenz giebt nun ebenfalls um das Jahr 1480 die „Sette giornate della Geographia" des Berlinghieri heraus, ein grosses Werk mit vielen sehr tüchtig in Kupfer gestochenen Landkarten. Hält man dazu, dass Konrad Sweinheim und Arnold Bucking zwei Jahre früher, 1478 in Rom, die Drucker und Verfertiger der Karten zur Princeps der Kosmographie des Ptolomaeus waren, so giebt dies zusammen genommen einen unanfechtbaren Beweis, dass die eingewanderten Deutschen, wenn sie nicht, wie es wahrscheinlich ist, überhaupt zuerst die Kenntniss der reproduktiven Kunst nach Italien brachten, doch in jedem Falle auf ihre frühe Entwickelung daselbst einen bedeutenden Einfluss gewonnen haben.

Das Einrücken der Kupferplattendrucke mitten in den Letterndruck hinein, wie bei dem vorhin genannten „Dante" und dem „Monte Santo die Dio", mag den Werkleuten jener Zeit nicht geringe Schwierigkeiten bereitet haben. Im Typensatz wurde

[1]) Hain 1276. Der Verfasser des mystisch-allegorischen Werkes ist der 1478 verstorbene Bischof von Foligno, Antonio Bettini da Siena.

zwar der entsprechende Raum für die Bilder ausgespart, aber dem Kupferdrucker wollte es doch nicht recht glücken, den Plattenabzug mit Sicherheit auf den bestimmten Platz zu bringen. Sowohl im „Dante" wie im „Monte Santo" sitzen die Kupferdrucke meist schief und ungenau und geben dadurch der Blattseite, die sie zieren sollen, ein wenig ansprechendes Aussehen. Dies mag auch der Grund gewesen sein, dass Lorenz nur in sehr wenigen Exemplaren des Dante von allen für die Ausgabe angefertigten Kupferstichen wirklich Gebrauch machte. Meistens begnügt er sich denn auch, in die Exemplare blos zwei Illustrationen einzufügen und die Plätze für die übrigen einfach leer zu lassen. So kommt es, dass man in den meisten Exemplaren der Dante-Ausgabe von 1481 von den Illustrationen des Botticelli-Baldini in der Regel nur die zum ersten und dritten Gesange findet.

Der „Dante" des Nicolaus Lorenz bleibt auf lange Zeit hinaus das letzte Buch, in welchem in den Text gedruckte Kupferstich-Illustrationen zur Anwendung kommen. Die Schwierigkeiten, die sich bei der Herstellung dieser Art von Bücherschmuck ergaben, mussten abschreckend für fernere ähnliche Versuche wirken und vorerst scheinen die florentiner Typographen es vorgezogen zu haben, auf Illustrationsschmuck ihrer Bücher ganz und gar zu verzichten. Erst zehn Jahre später kommen in Florenz wiederum illustrierte Drucke heraus, deren Bilder dann aber in einer den Prinzipien der Typographie mehr entsprechenden Weise, nämlich in Holzschnitt, hergestellt sind. In diesen Illustrationen bethätigt sich vorwiegend die florentiner Holzschneidekunst, deren Charakter wir in allgemeinen Zügen schon vorhin kurz angedeutet haben.

Als einer Art Vorläufer der in Florenz sich entwickelnden Behandlungsart der Holzplatte stellt sich merkwürdiger Weise eine Serie von Holzschnitten heraus, die als Illustrationen eines Druckwerkes am Ende der siebziger Jahre zu Foligno an das Licht treten. Sie enthalten, wenn auch an sich derb und fast roh, doch die besondern Eigentümlichkeiten der späteren florentiner Xylographenschule ziemlich deutlich ausgeprägt.

Johannes Numeister „clericus maguntinus" (clericus hier wohl zu übersetzen mit „Schreiber"), ursprünglich wahrscheinlich ein Gehilfe Gutenbergs in Mainz, ist seit 1470 in Foligno thätig, wo er in Gemeinschaft mit dem Folignesen Emiliano de Orfinis in dessen Hause eine Druckerei errichtete. Das letzte Buch, zugleich des einzige illustrierte, das aus seiner Presse hervorgeht, datiert von 1479 und ist eine Ausgabe der „Contemplationes" (Meditationes) des Turrecremata[1]), eben jenes von dem wir hier sprechen wollen. Die dreiunddreissig Holzschnitte darin sind fast durchweg freie Kopien nach der römischen Ausgabe der Meditationes des Kardinals Turrecremata des Ulrich Hahn, die wir schon kennen gelernt haben, fast überall aber, wo es anging, ist ein den Vorbildern fehlender landschaftlicher Hintergrund gegeben. Diese Foligneser Holzschnitte sind Darstellungen von ziemlich unbehilflicher Ausführung und plumper Zeichnung der kleinen Figuren mit dicken Köpfen. Ohne ausgesprochenen Stiltypus haben sie vielleicht mehr deutsches als italienisches Aussehen, und nur in den Trachten finden sich deutlichere Anklänge an die Lokalität ihrer Entstehung. Von besonderem Interesse für uns ist nur die eigentümliche Art ihrer Behandlung. Es hat den Anschein, als wären es Platten aus sehr hartem

[1]) Hain 15726. Die Holzschnitte durchschnittlich 85 mm hoch, 113 mm breit. Nachbildungen bei Dibdin: Bibliotheca Spenceriana IV S. 41.

Holz gewesen, die mehr mit einer Art Grabstichel als mit dem Schneidemesser bearbeitet wurden. Die breit gehaltenen Schattenmassen sind mit engen, feinen, parallelen Strichen hergestellt und die Lichter darin weifs ausgeschnitten. Die durch diese Ausführungsweise hervorgerufene sehr dunkle Haltung giebt den Numeister'schen Holzschnitten ein den deutschen Schrotblättern ähnliches Aussehen. Das technische Prinzip der so eigentümlichen Behandlung, das hier in Foligno auftritt, wird anderthalb Jahrzehnt später von der florentiner Xylographenschule fast vollständig adoptiert, nur wird die kunstlose Art dabei entsprechend vervollkommnet und veredelt, vielleicht aber ist der Ursprung der florentiner Xylographie in den primitiven Foligneser Produktionen zu suchen.

Wie schon vorhin angedeutet, finden sich Illustrationen in florentiner Druckwerken nicht vor dem Jahre 1490. Dieses Datum trägt eine Sammlung Poesien, der „Laudi" des Jacopone da Todi,[1]) jenes schwärmerischen Franziskanermönches, der das „Stabat mater" gedichtet und der vornehmlichste Repräsentant der in den „Laudi" gipfelnden geistlichen Liederdichtung des XIII. Jahrhunderts, oder vielmehr die Personifikation einer Menge unbekannt gebliebener Autoren geworden ist.

Auf der Rückseite des achten Blattes findet sich ein in feiner Konturzeichnung gehaltener Holzschnitt: Der selige Frate Jacopone knieend in einer Strahlenglorie, und oben erscheint die Jungfrau Maria in einer Mandorla sitzend, von Cherubim umgeben und sich zu dem Beter herniederneigend; das Ganze überaus reizend wie eine feine Silberstiftzeichnung im Charakter der florentiner Kunstart jener Zeit und von so individueller Zeichnung, dass sich hier die Frage nach dem unbekannten Urheber unwillkürlich aufdrängt. Aus der Officin des Francesco Buonaccorsi, der das Buch gedruckt und dessen Thätigkeit sich in Florenz zwischen 1486 und 1496 verfolgen lässt, geht Aehnliches nicht wieder hervor.

Eine Ausgabe des „Specchio di Croce" von Domenico Cavalca, ebenfalls vom Jahre 1490, soll auf der Rückseite des ersten Blattes einen Holzschnitt mit der Kreuzigung Christi tragen. Es ist mir nicht möglich geworden, dieses von Audiffredi[2]) angeführte Buch zu Gesicht zu bekommen.

Die hervorstechende Eigenart der florentiner Holzschneidekunst mit ihrer kräftigen Licht- und Schattenwirkung treffen wir völlig ausgebildet in den von 1491 an erscheinenden Illustrationen, und eine in diesem Jahre herauskommende Ausgabe vom Monte Santo di Dio des Antonio Bettini bietet das meines Erachtens nach früheste Beispiel dieser Behandlungsart. Die erste Ausgabe des eben genannten Buches von 1477 haben wir vorhin unter den in Florenz herauskommenden mit Kupferstichen illustrierten Druckwerken kennen gelernt. Diese neue Ausgabe von 1491[3]) zeigt dieselben Bilder wie die erste, jedoch in Holzschnitt ausgeführt. Es sind deren drei. Eine allegorische Darstellung der Stufen zum Paradies, dann Christus in der Mandorla, beide fast blattgross, und ein dritter, kleinerer Holzschnitt, die Hölle in der seit dem Fresko im Campo Santo zu Pisa üblich gewordenen Darstellungsweise. Diesen Holzschnitten haben zwar die Kupferstiche der ersten Ausgabe

[1]) Hain 9355. Gedruckt von Francesco Buonaccorsi.

[2]) Specimen hist. crit. Editionum Italicarum Saec. XV. Romae 1794. 4⁰. p. 320: Domenico Cavalca Pisanus: Spechio (sic) di Croce. Impresso in Firenze per Francisco di Dino di Jacopo Fiorentino. 1490. 4⁰.

[3]) Hain 1276. A. E.: Impresso nella inclita cipta di Firenze per Ser Lorenzo di Morgiani et Giouanni Thodesco di Maganza. 1491. fol.

zur Vorlage gedient, aber sie sind durchaus keine blossen Nachahmungen der Vorbilder, sondern mit Freiheit und Feinheit behandelt. Die besten Qualitäten der



Der selige Jacopone vor der Madonna anbetend.
Aus den „Laudi" des Jacopone da Todi. Florenz 1491.

florentiner Holzschneidetechnik kommen hier zum Vorschein, so in der wirklich zarten und edlen Figur Christi in dem ersten Blatte, in dem wohlgelungenen Ausdruck der kleinen Köpfe der Engelsfiguren. Dabei ist die Wirkung kräftig und wohl

abgewogen. In den Formen und in der Zeichnungsweise klingt die florentiner Stilart etwa im Sinne des Filippino Lippi deutlich durch.

Für die Möglichkeit, dass der Drucker dieses Buches Johannes Petri von Mainz, mit seinem italianisierten Namen „Giovanni Thodesco da Maganza", auch einen unmittelbaren Anteil an der Herstellung der Holzschnitte gehabt haben mag, bieten sich mancherlei Anhaltspunkte. Nicht dass die Komposition oder Vorzeichnung, nur dass die geschickte xylographische Ausführung von ihm herrührt, wäre dabei zu denken. Petri gehört zu den ersten Typographen, die in Florenz auftauchen. Nachdem der schon vorhin genannte Bernardo Cennini 1471 den, wie es scheint, wenig lohnenden Versuch gemacht hatte, die Typographie in Florenz einzuführen, debütiert im folgenden Jahre unser Johannes Petri daselbst ebenfalls mit der neuen Kunst, ohne jedoch viel mehr Glück damit zu haben als sein Vorgänger. 1472 bringt er eine Ausgabe von Boccaccio's Philocolo zu Stande; von da an hören wir aber nichts mehr von seiner Druckerei bis 1491, wo er sich mit einem gewissən Lorenzo Morgiani associiert und der vorerwähnte „Monto Santo" herauskommt. Sind die in diesen neunzehn Jahren von ihm gedruckten Bücher oder Büchlein alle verloren gegangen,[1] oder trieb er inzwischen etwas anderes? Wir erfahren nur, dass er auch Stempelschneider, d. h. Matrizenschneider für die Buchdrucker war. Die Mönche von Ripoli, Domenico da Pistoja und Pietro da Pisa hatten 1474 eine Druckerei eingerichtet und sich zu diesem Behuf zuerst mit einem sonst unbekannten Drucker Namens Hippolita, später, 1476, aber mit Johann von Mainz verbunden. Diese Verbindung löst sich indessen bald wieder auf und 1478 kaufen die Mönche von Johannes Matrizen zu einer Antiqua-Schrift mit allem Zubehör („Madri della Lettera antica colle majuscole et sue breviature per prezzo di dieci fiorini d'oro larghi". Fossi, Bibliotheca Magliabech. I. Einl.). Petri, der das Drucken und Matrizenschneiden in Florenz betreibt, hat seine Fertigkeiten unzweifelhaft aus Deutschland mitgebracht. Aber ein Handwerker jener Zeit, der die so schwierig herzustellenden Matrizen machte, verstand sicherlich auch die damit so nahe verwandte und in seiner deutschen Heimat vielbetriebene Technik des Holzschneidens. Und ebenso wie Johannes sich in Italien auf die „Lettera antica" einarbeitet, auf die er sich doch zu Hause (vor 1472) nicht geübt hatte, eben so gut konnte er sich dem Stil der Vorzeichnungen italienischer Künstler anbequemen. Wäre aber Johannes Petri wirklich der Verfertiger der Schnitte in der neuen Ausgabe des „Monte Santo", so würde ihm wahrscheinlich auch ausserdem eine bedeutende Rolle bei der Ausbildung der Florentiner Xylographie zuzuschreiben sein. Allerdings bleibt nach dem Stande unseres Wissens das eine wie das andere vorerst ungewiss, und nur auf die Möglichkeit eines solchen Verhältnisses wollte ich hier hinweisen.

Im Jahre 1491 hat Petri übrigens noch ein zweites mit Holzschnitten verziertes Buch herausgegeben, ein kleines Lehrbuch der Arithmetik, das sonderbarer Weise Niemandem Geringern als Juliano Medici gewidmet ist.[2] Ornamentierte Randleisten

---

[1] Das einzige Buch, das in dieser Zeit vielleicht von ihm gedruckt worden sein mag, ist eine undatierte Ausgabe der Triumphi des Petrarca. Vergl. Bernard, Histoire de l'Imprimerie. II. S. 241.

[2] Philippo Calando de Arithmetica Opusculum ad Julianum Medicem . . . . . „Impresso nella excelsa cipta di Firenze per Lorenzo di Morgiani et Giovanni Thedesco da Maganza".

und kleine Darstellungen von allerlei Handwerken und Verrichtungen, Tieren und Ungetümen schmücken das Büchlein.

Die Bestrebungen des Johannes Petri in Bezug auf die Herstellung illustrierter Ausgaben teilt mit ihm alsbald ein anderer florentiner Xylograph, Antonio Miscomini. Aus der produktiven Werkstätte des Miscomini gehen viele der zahllosen Drucke der Predigten und geistlichen Schriften des Savonarola hervor, die in den Zeiten, als Florenz von dem Ruhme und der Verehrung für den gottbegeisterten Mönch erfüllt war, fortwährend erscheinen. Die Thätigkeit der Pressen des Miscomini lässt sich an datierten Werken von 1481 bis 1495 verfolgen, der früheste mit einem Holzschnitt versehene Druck seines Verlages ist aber erst von 1493. Es ist ein Druck des „Tractato dell



Der Arzt.
Aus dem Giuoco dei Scacchi des Cessole. Florenz 1493.

Umilita"[1]) von Savonarola. Auf dem ersten Blatte erblickt man einen vortrefflichen Holzschnitt in Konturmanier, die Halbfigur des im Grabe stehenden Heilands von zwei Engeln gehalten, im Stile der Zeichnung durchaus an Filippino Lippi gemahnend.[2])

Das hervorragendste Holzschnittwerk des Miscomini ist aber eine Ausgabe der italienischen Version des im spätern Mittelalter vielverbreiteten Buches von Jacobus Cessole über das Schachspiel. In diesem moralisierenden Werke dienen die Schachfiguren, ihr verschiedener Rang, ihre gesetzmässigen Bewegungen als Vergleich zu

[1]) Tractato dell humilita co(m)posto p(er) frate Hieronymo da Ferrara ... a. E. Impreszo in Firenzo per Antonio Mischomini. Adi ultimo di giugno 1492. 4⁰. Fossi. Bibl. Maglibechiania p. 545.

[2]) Nachgebildet bei Gruyer: Les Illustrations des Écrits de Jérome Savonarola. Paris 1879. 4⁰. Seite 51.

den Pflichten und Befugnissen der verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft. [1])

Der Holzschnitt des Titelblattes zeigt einen König, vor dem zwei Schachspieler umgeben von einer Gruppe Zuschauer am Brette sitzen. Es sind jünglingshafte, schlanke Gestalten, in denen die Eigentümlichkeiten der Auffassungsweise des Sandro Botticelli zum Vorschein kommen. Weniger deutlich ist dies in den übrigen Holzschnitten des Buches der Fall, die jedoch in der Ausführung nicht geringer sind als der Titelschnitt. Sie stellen die verschiedenen Stände der Menschen dar. Wir geben umstehend den „Arzt" in getreuer Nachbildung, zugleich als Probe für die geistreiche und originelle Verwendung der malerischen Effekte, welche der Holzplatte von dem unbekannten Künstler dieser Illustrationen abgewonnen sind.

Etwa um das Jahr 1490, sicher aber vor 1493, müssen wir die Ausführung eines grossen Holzschnittes, einer Ansicht von Florenz in sieben zusammen 585 mm hohen und 1,315 mm breiten Blättern setzen, welche uns zeigt, dass die dortigen Xylographen sich damals schon an sehr umfangreiche Arbeiten mit Erfolg heranwagen durften. Die Ansicht ist ein Mittelding zwischen einer Vedute und einer planartigen Aufnahme aus idealer Perspektive. Der Standpunkt des Beschauers ist im Südwesten vor den alten Mauern der Stadt, am linken Arnoufer zwischen der ehemaligen Porta San Frediano und der Porta San Pier Gattolini gedacht. Hier sieht man in der Nähe frei erfundener phantastisch gebildeter Felsen einen Mann in der Tracht der Zeit mit einer Zeichentafel auf den Knien sitzen. Zu seinen Füssen breitet sich rechts der alte Stadtteil Sto. Spirito, dahinter der von seiner heutigen Gestalt abweichende, nur sieben Fensteröffnungen zählende Palazzo Pitti aus. Gegenüber liegen die Stadtteile des rechten Arnoufers, der Dom mit einer Pilasterarchitektur an der Fassade. Vom Palazzo Strozzi ist noch nichts zu sehen. Den Hintergrund bilden die Florenz umrahmenden Bergketten, in der Ecke links erblickt man den Dom und das Kloster von Fiesole auf der Höhe. In der Mitte fliesst nach links zu der Arno. Ein Wehr darauf wird eben gebaut oder ausgebessert, ein Nachen mit Leuten setzt über den Strom. Auch sonst ist noch Staffage angebracht. Oben in der Luft befindet sich ein Schriftband mit dem Worte: FIORENZA.

In der technischen Behandlung zeigt das Blatt vollständige Uebereinstimmung mit den florentiner Holzschnitten der Epoche. Die Haltung ist sehr kräftig, die Halbschatten mit eng stehenden nicht gekreuzten feinen parallelen Strichen, die Mauerflächen mit Punkten oder punktartigen kurzen Linien ganz nach Art der florentiner Bücher-Holzschnitte angedeutet. Die Berge und das Terrain sind von wulstiger Bildung. Die Vortragsweise scheint darzutun, dass die ausführenden Hände zwar geschickt, aber doch nicht an derartigen Ausführungen geschult waren, denn sie haben die Manier der kleinen Bücherillustrationen lediglich in einen vergrösserten Mafstab übertragen.

Das einzige uns bekannt gewordene Exemplar dieses umfangreichen Blattes besitzt das Berliner Kupferstichkabinet. Der Abdruck ist hier kein sehr guter und scheint nicht aus der Zeit der Anfertigung der Platten zu stammen, sondern später, jedenfalls aber noch im XVI. Jahrhundert gemacht zu sein. Wir geben beistehend die genaue

---

[1]) Cessole, Jacobus de: Libro di Giuocho di Scacchi intitolato de costumi deglhuomini et degli offitii de nobili . . . Impresso in Firenze per Maestro Antonio Miscomini. 1493. 4°. Hain 4900.



Ausschnitt aus der grossen Ansicht von Florenz. Holzschnitt im K. Kupferstichkabinet zu Berlin.



Nachbildung einer Partie aus der rechten Ecke mit der Figur des sitzenden Zeichners.

Auf den Werth, den dieser unseres Wissens bisher noch nirgends erwähnte Stadtprospekt für die Typographie und Baugeschichte von Florenz hat, können wir hier nicht weiter eingehen. Vielleicht wird sich aus ihm manches Resultat nach jener Richtung ergeben, vielleicht wird sich auch die Entstehungszeit noch genauer begrenzen und fixieren lassen, als ich es hier vermag. Dass unser Holzschnitt vor Ablauf der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts gefertigt sein muss, ergiebt sich schon aus dem Fehlen des Palazzo Strozzi, ja man könnte vielleicht sogar annehmen, dass er vor Beginn des im Jahre 1489 angefangenen Baues dieses Palastes gezeichnet worden sei, denn an seinem Standorte erblickt man hier noch andere Häuser, die ja doch weggeräumt werden mussten, bevor der Bau seinen Anfang nahm. Indessen ist es immerhin möglich, dass sich der zur Zeit der Aufnahme noch wenig empor gestiegene Bau wegen der Verdeckung durch die in der Sehlinie stehenden Häuser nicht kenntlich machte und so vom Zeichner nicht besonders angedeutet wurde.

Dass aber unser Prospekt doch höchst wahrscheinlich vor 1493 gefertigt und bekannt gewesen ist, ergiebt sich aus dem Umstande, dass die Ansicht von Florenz in der in dem genannten Jahre in Nürnberg herauskommenden Chronik des Hartmann-Schedel offenbar nach ihm kopiert ist. Die entsprechende Illustration bei Schedel nimmt, in die Quere gehend, zwei Seiten des Formates ein und findet sich auf fol. 86 verso und 87 recto der lateinischen und ebenfalls auf fol. 86 verso der deutschen Ausgabe. Diese Ansicht in der Schedel'schen Chronik ist gewissermassen nur eine Art Auszug aus dem Originale. Alles ist vergröbert, eine Menge Einzelheiten sind weggelassen, auch willkürliche Veränderungen sind vorgenommen, das Ganze ist flüchtig und oberflächlich gemacht, aber die Vergleichung der beiden Abbildungen lässt über ihren Zusammenhang keinen Zweifel. Es ist genau derselbe Standpunkt des Beschauers inne gehalten, die Hauptgruppen der Bauwerke erscheinen ebenso wie auf dem florentiner Batte, selbst von der Staffage ist der über den Arno setzende Kahn geblieben, nur der Einfachheit halber hier blos mit einer Figur besetzt. Ja sogar in die Behandlungsweise des Schnittes bei Schedel ist etwas von dem Charakter der florentiner Abbildung übergegangen.

Diese Stadtansicht gehört zu den verhältnissmässig korrektesten der „Chronik", und ist in dieser Hinsicht nur noch der Ansicht von Venedig vergleichbar. Für Venedig, und das zeigt ebenfalls die Vergleichung in evidenter Weise, hatten die Nürnberger Illustratoren den die Riva degli Schiavoni und Piazetta darstellenden grossen Holzschnitt aus Breydenbach's „Reise nach Jerusalem" zu Grunde gelegt. Dies war, wie unser Holzschnitt für Florenz, wiederum die beste Abbildung der Lagunenstadt, die damals existierte. Das Buch von Breydenbach[1]) ist zum ersten Male 1486 durch den Maler „Erhard Rewich von Utrecht" in Mainz gedruckt und erlebte im XV. Jahrhundert Ausgaben und Uebersetzungen — das Original war lateinisch — in die deutsche, französische und spanische Sprache. Die Holzschnitte der Originalausgabe sind Meisterwerke in Bezug auf Zeichnung und technische Ausführung. Der Text nennt den Drucker des Buches, den sonst unbekannten Maler Erhard Rewich aus Utrecht, als ihren Verfertiger. Sie sind Meisterwerke ihrer Art.

[1]) Hain 3956 ff.

Wir müssen uns an dieser Stelle versagen, auf das interessante Buch des Breydenbach näher einzugehen, für uns hat hier vorwiegend die darin enthaltene Vedute von Venedig in ihrem Verhältniss zu dem florentiner Stadtbilde Interesse.

Rewichs Ansicht von Venedig ist, wie man ohne Zweifel annehmen darf, älter als die Holzschnittansicht von Florenz. Letztere wird vor 1486 wahrscheinlich doch kaum entstanden sein, und so vorzüglich auch die Abbildung von Venedig bei Breydenbach gezeichnet und geschnitten, sie ist doch keine so ausgearbeitete Stadtansicht wie das Blatt, das uns hier zunächst beschäftigt.

„Venedig", sowie die übrigen in Breydenbach's Buche enthaltenen Holzschnitte des Rewich sind Veduten von langgestreckter Form, welche die wichtigsten und am meisten charakteristischen Punkte des dargestellten Objekts im Umriss geben. „Florenz" erscheint hingegen schon wesentlich freier aufgefasst und mit voller Beherrschung der perspektivischen Verschiebungen und Ueberschneidungen treu auf die Fläche gebracht, wie es dem Standpunkte, den der Zeichner thatsächlich einnahm, entsprach. Von technisch-künstlerischer Seite, in Beziehung auf die Schärfe und Reinheit der Zeichnung und die Exaktheit der xylographischen Ausführung war Rewich dem unbekannten Verfertiger der „Fiorenza" entschieden überlegen und in Bezug auf Naturtreue und technische Vollendung nehmen seine Arbeiten selbst unter den hohen Leistungen des XV. Jahrhunders eine keineswegs geringe Stellung ein, aber in der Ansicht von Florenz haben wir vielleicht zum ersten Male im Gebiete der reproduktiven Künste ein vollständig abgerundetes, alles Wesentliche zusammenfassendes Stadtbild.

In dem Zeichner im Vordergrund hat sich der unbekannte Urheber dieses merkwürdigen Blattes selbst porträtiert; über seine Persönlichkeit wird sich aber vielleicht nie Näheres ermitteln lassen.

Für den Anteil, welcher den deutschen Xylographen an der italienischen Holzschneidekunst zukommt, ist es bezeichnend, dass der einzige uns überkommene Künstlername eines in der florentiner Weise und wahrscheinlich in Florenz selbst thätigen Holzschneiders unzweifelbaren deutschen Klang hat: Johannes de Francfordia.

Diese Bezeichnung trägt ein grosser, den wilden Kampf nackter Männer in einem Walde darstellender Holzschnitt (ein Exemplar davon im Britischen Museum in London, Passavant I, S. 132). Die Komposition ist eine ziemlich getreue Kopie des denselben Gegenstand behandelnden Kupferstiches von Antonio Pollajuolo (Bartsch No. 2). Der Stoff der Darstellung erscheint nicht völlig klar, vielleicht sollte sie einen Gladiatorenkampf oder Aehnliches veranschaulichen, vielleicht unternahm Pollajuolo den stecherischen Versuch vornehmlich in der Lust an scharf accentuierter Modellierung des menschlichen Körpers in verschiedenartigen gewaltsamen Stellungen. In der Kopie des Johannes de Francfordia ist die charakteristische Zeichnung ziemlich getreu nachgeahmt, daneben aber der Effekt des Stiches des Pollajuolo in freier Weise den stilistischen Bedingungen der Holzplatte angepasst. Mit einfachen Lagen kräftiger ungekreuzter Striche ist die Modellierung der Figuren und mit starken Umrisslinien ihr Kontur gegeben. Ganz in der Art der florentiner Holzschnitte ist auch das vorwiegend dunkel gehaltene Terrain behandelt. Wir kennen nur dieses eine Werk des Johannes und wir wissen nicht, ob seine übrigen Arbeiten alle verloren gegangen sind, oder was sich davon unter den anonymen Holzschnitten der Zeit verbirgt. Landsleute und Handwerksgenossen des Frankfurter Holzschneiders waren gleich ihm um diese Zeit häufig über die Alpen gewandert, um in italienischen Werk-



Madonna mit dem Christuskind und dem hl. Johannes.
Einzelblatt. In der Hamburger Kunsthalle. Verkleinerte Nachbildung.

stätten zu arbeiten, und tauchen besonders in Oberitalien auf, wo wir ihnen noch weiterhin begegnen werden.

Die Hamburger Kunsthalle besitzt unter ihren reichen Schätzen italienischer Blätter des XV. Jahrhundertes einen grossen, eine Madonna mit dem Christkind und dem kleinen heiligen Johannes darstellenden Holzschnitt (3,71 mm hoch, 2,52 mm breit), in einer Konturmanier ausgeführt, aber wie mir scheint von unzweifelhaft florentinischer Herkunft aus der Zeit um oder wenig vor 1500, von dem wir als einem seltenen Beispiele seiner Art beistehend eine verkleinerte Nachbildung bringen. Die etwas unbestimmte Stilistik und die weichliche Empfindungsweise der Zeichnung dieses schönen Blattes erinnert einigermassen an die Manier des Raffaellino del Garbo.

Erweisen die eben angeführten grossen Einzelblätter die bedeutende Stufe der Entwicklung, welche der florentiner Holzschnitt bald nach 1490 erreicht, so wird daneben die Fruchtbarkeit und Leistungsfähigkeit dieser Werkstätte und Werkstätten durch eine Reihe umfangreicher Illustrationswerke und durch eine unzählige Menge kleiner illustrierter Volksschriften dokumentiert. Die illustrierten Drucke der Traktate und Predigten des Savonarola haben wir schon vorhin kurz erwähnt. Sie tragen zwar meistens weder Datierung noch die Angabe des Druckers oder des Druckortes, sie zeigen aber so entschieden das Gepräge der florentiner Kunst, dass an ihrem Ursprunge nicht zu zweifeln ist. Ein Teil Ausgaben ist gewiss von Johannes Petri, andere sind von Miscomini und der ebenfalls sehr thätigen Officin des Francesco Dino gedruckt. Dies lässt sich häufig aus den Holzstöcken ersehen, welche diese Typographen in andern von ihnen gedruckten Büchern verwenden, wo sie irgendwie zum Texte passen.[1])

Unter diesen Illustrationen zu den Ausgaben der Savonarola-Literatur nimmt ein Druck einer am Allerseelentage 1496 gehaltenen Predigt über die „Kunst wohl zu sterben" vielleicht die erste Stelle ein. Die Predigt war, wie auf dem Titel angegeben, nach der mündlichen Rede von Lorenzo Violi, dem Redakteur und Herausgeber vieler Predigten des Savonarola, aufgezeichnet, und obwohl von den drei alten Ausgaben keine Druckort oder Datum trägt, ist doch nicht zu zweifeln, dass sie sämmtlich ziemlich gleichzeitig und in Florenz herausgekommen sind. Auf dem Titelblatte der Ausgabe, die wir citiert haben, erblickt man den Tod als schreckliches Weib mit der Sense durch die Lüfte fliegend, eine Figur, die deutliche Reminiscenzen an die Figur des Todes im Campo Santo in Pisa verrät. Unten am Boden hingestreckte Leichen.

Das zweite Bild stellt einen Jüngling dar, neben dem der Tod, mit der einen Hand auf die unten befindliche Hölle, mit der andern auf die oben erscheinenden himmlischen Heerschaaren weist, von echt florentinischem Kunsttypus und überaus zart und kräftig geschnitten. Nicht minder anziehend ist das dritte Bild. In einem grossen saalartigen Zimmer von ernster Einfachheit liegt auf einem Bett ein sterbender Mann. Ein Mönch spendet ihm Trost, die Angehörigen stehen und knieen um das Bett herum; zu den Füssen des Sterbenden hat sich der Tod, auf seine Beute lauernd,

[1]) Die schon vorhin citierte Monographie von Gustave Gruyer verzeichnet die in den Ausgaben der Schriften des Savonarolola vorkommenden Illustrationen und erörtert sie vorwiegend in Bezug auf den religiösen Inhalt der Darstellungen.

[2]) Predica dell arte del ben morire facta dal Reuerendo Patre Frate Hieronymo da Ferrara a di 11 di Nouembre M.CCCCLXXXXVI racolta da Ser Lore(n)zo Violi da la uiua uoce del p(r)edicto Padre me(n)tre ch(e) predicaua . . . a. E. Laus. Deo. 4⁰.

postiert, und am Kopfende harren drei Teufelsgestalten. Oben in der Luft schwebt aber Maria und hat die Seele in Gestalt eines Kindes zu sich genommen. Nur diese eine Komposition gemahnt in ihrem Gegenstande an die Darstellungen, die in dem in Deutschland und den Niederlanden vielverbreiteten Volksbuch der „Ars moriendi" gangbar waren. Der florentiner Holzschnitt ist aber ebensowenig eine Nachahmung der nordischen Ars moriendi-Bilder, als der Traktat des Savonarola mehr als den Titel mit jener ganz und gar mittelalterlich-ascetischen Schrift gemeinsam hat. Die deutsch-niederländische „Kunst zu sterben" handelt von den Versuchungen des Teufels, denen der Sterbende ausgesetzt ist, und der Rettung durch die Engel und die Himmlischen, die ihm, wenn er standhaft bleibt, in der Todesstunde zu Teil wird. Savonarola's „Arte del ben morire" ist in der Hauptsache hingegen eine Anweisung, wie man leben soll, um selig sterben zu können. Und so ist auch das Bild mit der Stube des Sterbenden eine Komposition, in der die stimmungsvolle Ruhe der florentinischen Renaissance waltet, während die abstrusen Darstellungen des nordischen Buches die Gemüther der Sünder mit Furcht und Schrecken zu erfüllen bestimmt waren.

Wenn nun aber auch der Traktat des Savonarola eine andere Tendenz verfolgt als die alte „Ars moriendi" mit ihren Schreckbildern, so hatte diese letzte und ihre Illustrationen vielleicht doch für Savonarola die Anregung zur Abfassung seiner „Kunst wohl zu Sterben" wenigstens indirekt abgegeben. In Italien erschien in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in mehrfacher Ausgabe eine Schrift des Domenico de Capranica, Kardinals von Fermo (gest. 1458), welche von den Versuchungen und Tröstungen der Sterbenden in einer dem deutsch-niederländischen Blockbuch ganz verwandten Weise handelt. Von dieser „Ars moriendi" des Capranica kennen wir zwei Drucke mit Illustrationen, die unmittelbare Nachahmungen der deutschen Xylographien sind. Die eine dieser Ausgaben trägt das Datum 1490; und sie ist ohne Ortsangabe aber, wie ich glaube, in Florenz gedruckt. Sie ist das Werk zweier deutscher Typographen und besonders merkwürdig dadurch, dass die Umarbeitung und Benutzung der deutsch-niederländischen Holzschnitte direkt darin angedeutet ist: „Stampado fu questa Operetta con li fuguri accomodati per Johannem clein e Piero himmel de Alemania" lautet die Schlusschrift.[1])

Die andere illustrierte Ausgabe der Ars moriendi des Capranica ist ein unzweifelhafter florentiner Druck, wahrscheinlich aus der Werkstätte des Johannes Petri, Von den (34) Bildern des kleinen Heftes sind die meisten mehr oder minder freie Nachahmungen der deutschen Ars moriendi, einige zeigen aber im Entwurfe und in der technischen Ausführung durchaus den florentiner Typus.[2])

Unter diesen befindet sich eine direkte Kopie aus der oben erwähnten Arte del ben morire des Savonarola, nämlich der Jüngling mit dem Tode, aber weit geringer in der Ausführung als das Original, während die Scene im Sterbezimmer selbständig und mit Geschick neu umkomponiert erscheint. Der Arzt und eine weibliche Figur

---

[1]) Das einzige bekannte Exemplar davon in Althorp. Vergl. Dibdin, Bibl. Spenc. IV, Seite 443.

[2]) Della Arte del ben morire cioe i(n) Gratia di Dio. Compilato ... per ... Cardinale di fermo neglianni del nostro Signore MCCCCLII a. E. Finito ellibro del ben morire tutto storiato Deo Gratias. Das einzige bekannte Exemplar in der Sammlung Fisher in London (Katal. 28) ist identisch mit dem von Dibdin, Bibliographical Decameron I S. 140, in der Sammlung Rice beschriebenen.

stehen am Fussende des Lagers, auf dem ein junger Mann hingestreckt ist, der Tod mit der Sense klopft von aussen an die Thüre der Stube.[1])

Ich muss es an dieser Stelle unterlassen, die florentiner Ausgaben der Schriften des Savonarola, in denen sich Illustrationen vorfinden, sämmtlich oder auch nur zum grössern Teile aufzuzählen. Das schon mehrfach erwähnte Buch von Gruyer wird hierüber mit Nutzen zu Rate zu ziehen sein, wenn auch Gruyer es bedauerlicher Weise unterlassen hat, bibliographisch ausreichende Beschreibungen der von ihm citierten Drucke zu geben. Eine wenn auch ebenfalls bei weitem nicht vollständige, so doch brauchbare Bibliographie der alten Savonarola-Ausgaben findet sich in Brunet's Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres, V. Sp. 158—173 (V. Ausgabe).

Wenn die bisher erwähnten Produktionen meist Werke von kleinerem Umfange und mit nur wenigen Holzschnitten geziert sind, so treffen wir daneben,



Christus mit der Samaritanerin am Brunnen.
Aus den Epistole et Evangelii. Florenz 1498.

und etwa von 1495 bis in die ersten Jahre nach 1500 herauskommend, eine Reihe von Büchern, die mit äusserst umfangreichen einheitlich angelegten Serien von Bildern geziert sind, wie sie in dieser Zeit neben Florenz nur Venedig, sonst aber keine andere Druckstätte in Italien hervorbringt. Die 1495 von Lorenzo di Morgiani in Gemein-

[1]) Nachbildungen dieser Holzschnitte bei Gruyer S. 79 und 82. Diese halben Stücke kommen ausserdem noch in einer Ausgabe der Ars moriendi des Savonarola vor, die wiederum eine andere ist, als die vorhin auf Seite 180 erwähnte — ein Beispiel, wie die verschiedenartige Verwendung und die Kopierung der Holzschnitte die Nachforschung nach ihrer ursprünglichen Entstehung erschwert und kompliziert, zumal alle diese Ausgaben von äusserster Seltenheit sind und man sie nirgendwo beisammen sehen und vergleichen kann. Erst wenn wir von diesen Kunstwerken in so ausreichendem Mafse Reproduktionen besitzen werden, wie dies teilweise wenigstens bei den Handzeichnungen der Fall ist, werden sich erschöpfende Studien darin anstellen lassen.

schaft mit Johann von Mainz gedruckten Epistolae et Evangelii[1]) enthalten an 200 Holzschnitte, von denen allerdings viele auch in den gedruckten Traktaten des Savonarola vorkommen, und, soweit sie von älterem Datum sind als die „Epistolae", hier nur neu abgedruckt erscheinen. Ein sehr grosser Teil ist aber jedenfalls für dieses Buch neu geschnitten. Die Ungleichmässigkeit der Ausführung und die ungleichmässigen Dimensionen dieser Holzschnitte verraten die verschiedene Herkunft derselben. Manche sind aber äusserst fein ausgeführt, und die zierlichen Kompositionen der Motive spiegeln die florentiner Malerei der Zeit in anmutiger Weise wieder. Ein die ganze Folioseite einnehmendes xylographisches Titelblatt zeigt in reicher Ornamentation von Rankenwerk mit Delphinen in der Mitte, in einem Rund die Figuren der Apostel Petrus und Paulus. Das dem florentiner Holzschnitt eigene Prinzip der Verwendung grosser schwarz stehen gelassener Flächen erweist hier seine volle Fähigkeit zur Entfaltung eines sehr wirksamen dekorativen Effektes.

Diese so ausgestattete florentiner Ausgabe der Evangelien und Episteln scheint sehr beliebt gewesen zu sein, denn bis weit in das XVI. Jahrhundert hinein werden immer neue Auflagen davon veranstaltet. Trotzdem die alten Illustrationen der später herrschenden Kunstrichtung längst nicht mehr entsprechen, und trotz der starken Abnützung, welche die Holzstöcke inzwischen erlitten haben. Die letzte derartige Ausgabe mit den altflorentiner Schnitten, die mir zu Gesicht gekommen ist, stammt aus dem Jahre 1598.[2])

Ein im spätern Mittelalter vielverbreitetes Buch, die unter dem Namen der Fabeln des Aesop bekannte Fabelsammlung, erhielt seit der Erfindung der Buchdruckerkunst fast durch jede der verschiedenen Kunstschulen seine Gestaltung als illustriertes Volksbuch. Dies sowohl in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, als auch in Italien, und in der Epoche, die wir hier im Auge haben, ebenfalls in Florenz. Hier erscheint 1496 ein mit Holzschnitten ausgestatteter Aesop mit dem italienischen versificierten Texte des Accis Zucco, mit dem Beinamen de Suunna Campana.[3])

Die Zeichnung der Tiere hat nicht die Lebendigkeit und den frischen Humor, mit dem zuweilen deutsche und auch oberitalienische Zeichner solche Holzschnitte zu den Fabeln des Aesop zu entwerfen pflegten. Die Kompositionen sind mit ängstlicher Anschmiegung an den Text von einem handwerksmässigen Illustrator gemacht und gering geschnitten, und wenn auch der florentinische Kunstcharakter in ihnen deutlich hervortritt, die derb realistische Auffassung, die allein die Tierfabeln im Bilde zu beleben vermag, lag der Sinnesrichtung dieser Kunst doch allzufern.

Wenn auch nicht ganz in dem weiten Umfange wie in Deutschland, so erfüllt der italienische Holzschnitt den Beruf, die Scenen der volkstümlichen Dichterwerke

[1]) Das einzige bekannte Exemplar dieser, wie ich glaube, ersten Ausgabe in der Bibliothek von Richard Fisher in London. Vergl. dessen Katalog Seite 27.

[2]) Den Titel vermag ich nicht anzugeben, da dem Exemplar die ersten Blätter fehlten.

[3]) Das einzige mir bekannt gewordene Exemplar dieser von keinem Bibliographen beschriebenen Ausgabe findet sich in der Riccardiana (Stima della Bibl. Ricc. pag. 60). Der Anfang fehlt, fol. a 11 rec. beginnt: „Jo mandero per tutto . . Weiterhin im Innern grosse Lücken. Am Ende: Impresso in Firenze per Ser Francesco Bonaccorsi ad instantia di Ser Piero Pacini Anno Domini M.CCCC.LXXXXV. Adi XVII. di Septembre. 4⁰. Darunter das Verlegerzeichen des Piero Pacini (da Pescia). Das vorhandene Fragment enthält 44 in der florentiner Manier ausgeführte Holzschnitte zu den Tierfabeln, jeder durchschnittlich 87 mm hoch und 109 mm breit.

verbildlicht vorzuführen, doch in bemerkenswerter Weise. Das rege Schaffen auf dem Gebiete der profanen poetischen Literatur Italiens in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts begleiten die Illustratoren mit einer reichlichen Produktion von mit Bildern geschmückten Ausgaben, in denen die Holzschnitte oft Seite für Seite den Text illustrieren. Und neben den gleichzeitigen Dichterwerken, die in dieser Ausstattung erscheinen, wie die vielen illustrierten Drucke des Tasso und Lodovico Dolce, kommen die älteren klassischen Autoren, namentlich der Dante und Boccaccio fortwährend in Neudrucken heraus, die oft mit hunderten von Holzschnitten geziert sind. Venedig steht zwar, zumal was die Quantität der Leistungen anbetrifft, in dieser



Aus dem Quadrireggio des Federigo Frezzi. Florenz 1508.

Gattung der künstlerischen, oder, wenn man will, oft nur kunstgewerblich zu nennenden Produktionen obenan, doch haben auch die florentiner Pressen hieran reichlichen Anteil.

Merkwürdiger Weise scheinen die illustrierten florentiner Ausgaben nicht jene Verbreitung gefunden zu haben, wie ähnliche anderwärts herauskommende Bücher. Vielleicht waren auch ihre Auflagen ursprünglich verhältnissmässig klein, und der buchhändlerische Betrieb bei ihnen kein so geregelter und wirksamer, wie der, welcher die venezianischen Bücher in alle Welt verbreitete. Man muss das Vorhandensein solcher Umstände annehmen, um es erklärlich zu machen, wesshalb diese florentiner Drucke heut zu Tage fast durchweg bibliographische Seltenheiten ersten Ranges sind; von vielen lässt sich nicht mehr als ein erhaltenes Exemplar nachweisen.

Der „Morgante Maggiore" des Ludovico Pulci erscheint 1500 in Florenz in

einer mit über 200 Holzschnitten geschmückten Ausgabe.[1]) Die endlos ausgesponnene Handlung dieses epischen Rittergedichtes bot dem Illustrator den reichhaltigsten Stoff zu seinen Bildern. Er fasst sie durchweg mit pedantischem Ernst auf und ordnet sie streng nach seinem Texte an, obwohl der Leser zuweilen zweifelhaft wird, ob Pulci mit den unglaublichen Donquixoterien des Ritters Roland und des Riesen Morgante nicht vielmehr ab und zu eine Parodie jener Ritterpoesie beabsichtigte, mit welcher die Strassensänger von Florenz das Volk von den alten Helden aus den Zeiten Karls des Grossen unterhielten.

Die Holzschnitte zeigen verschiedene Manieren der Behandlung; es scheinen an



Aus dem Quadrireggio des Federigo Frezzi. Florenz 1508.

ihnen mehrere Hände thätig gewesen zu sein, alle sind aber im florentiner Holzschnittstil gehalten. In der ersten Partie des Werkes sind sie sehr sorgfältig gezeichnet

---

[1]) Pulci, Ludovico. Morgante Maggiore. fol. A. rec. Morgante Maggiore, darunter ein Holzschnitt, der Riese Morgante in Unterredung mit dem als einen dicken Mann dargestellten Roland. (?) Darunter der Anfang des Gedichtes: „In principio era il uerbo" etc. A. E. finito illibro chiamato Morgāte maggiore Composto per Luigi pulci Impresso in Fireze nel Anno M.CCCCC. adi XXII di Gennaio. fol. Das einzige mir bekannte Exemplar dieses Buches besitzt die Wiener Hofbibliothek. Die Holzschnitte darin, 220 an Zahl, sind durchschnittlich 8 cm hoch und 11 cm breit. Sieben der geringeren Holzschnitte des Morgante Maggiore kommen noch in einer Ausgabe des „Morgante Piccolo" von 1535 vor. Fol. 1 recto: „Morgante Margutte" darunter der Titelholzschnitt des Morgante Maggiore . . . a. E. Stampato ad Instantia di Maestre Francesco di Giovanni Benuenuto Nel 1535. (Florenz) 4°. 14 Blatt. Der Morgante piccolo ist eine Art Auszug aus dem grossen Gedicht.

und überaus fleissig ausgeführt, späterhin werden sie geringer und mitunter ganz flüchtig. Ein derartiges Sinken der künstlerischen Qualität gegen den Schluss hin lässt sich häufig auch an den Miniaturen von Handschriften beobachten. Dem Künstler wie dem Besteller, in unserem Falle dem Drucker, haben nicht selten die Lust und die Mittel, das begonnene Werk in der anfänglich geplanten Weise bis zum Ende durchzuführen, versagt.

Aehnlich der eben erwähnten Ausgabe des „Morgante", doch von mehr gleichmässiger und einheitlicher künstlerischer Durchführung ist ein heut zu Tage ebenfalls sehr seltener Druck das „Quadrireggio" des Federigo Frezzi vom Jahre 1508.[1]) Das Gedicht dieses 1416 verstorbenen Bischofs von Foligno ist eine etwas wässrige Nachahmung der Göttlichen Komödie. Der Autor wandert durch die vier „Reiche" der Liebe, des Satans, des Lasters und der Tugend. Dem Illustrator sind seine Bilder im Allgemeinen sehr wohl und durchschnittlich besser als im Morgante gelungen. Eine gewisse Einförmigkeit bringt nur die in fast allen Darstellungen vorkommende Figur des durch die „Reiche" wandernden Autors hervor. Die Kompositonen und die Zeichnung sind oft von grosser Zierlichkeit und Anmut, die xylographische Ausführung durchaus vortrefflich. In den schlank und wohlproportionierten Gestalten und der Anordnung und Bewegung der Figuren spricht sich die florentinische Kunstweise im Sinne des Botticelli ziemlich bestimmt aus. Den Charakter des Ganzen werden die beistehenden Holzschnitte versinnlichen, von denen der eine eine Scene aus dem „Reiche der Liebe" (Buch I Kap. II), der andere eine Scene aus dem Reiche der Tugend (Buch III Kap. II) darstellen. Der Autor begegnet drei Nymphen, die erschreckt vor ihm fliehen.

Auf einem der Holzschnitte findet sich ein aus einem L. und V. gebildetes Monogramm. Die Verfasser des Kataloges der Bibliothek Huth wollen diese Buchstaben auf Luca Signorelli deuten (Luca di Egidio di Ventura Signorelli). Manche Motive in den Figuren und Gewandungen gemahnen vielleicht entfernt an diesen Meister, seine specifische Charakteristik tritt in ihnen aber meiner Ansicht nach, so wenig entschieden hervor, dass man nicht einmal mit Bestimmtheit sagen kann, ob der Zeichner der Bilder zum Quadrireggio zu der Richtung des Signorelli in irgend näherer Beziehung gestanden hat. Aus den Buchstaben L(uca) V(enturi) lassen sich aber um so weniger weitere Schlüsse ziehen, da Signorelli, wo er überhaupt seine Werke bezeichnet, in der Regel Lucas Cortonensis und nicht Venturi signierte.

Neben derartigen umfangreichen Bilderserien entstehen in der Arnostadt noch eine unabsehbare Menge von Illustrationen zu den oft nur aus wenigen Blättern

[1]) Fol. A 1. r.: Quatriregio intersa rima uolgare che tracta di quatro Reami | cioe del Reame temporale mondano di questo mondo | nel quale Lauctore rimane inganato dallo Idio del | lamore quatro uolte. Depoi tracta del Rea- | me di Plutone Re dellinferno. Et del | Purgatorio et terzo Reame & | del Paradiso cioe del Reame | della uirtu che-a-el | Quarto. | Fol. A 1. verso: io Sono. Fol. A 2 r.: Incomincia el Libro intitolato Quatriregio . . . di Messer Fedrigo . . . Vescovo della cipta di Fuligno. Fol. R. (3) recto: Finisce ellibro decto el Quatriregio . . . . . Impresso in Fireze adi XXVI. di Luglio M. D. VIII. Ad petitione di Ser Piero Pacini di Pescia. R. 3. verso weiss. 102 Blätter Folio. Das mir bekannt gewordene Exemplar dieser Ausgaben des Quadrireggio befindet sich in der Bibliothek Henry Huth in London (vergl. The Huth Library. A Catalogue uf the Printed Books, Manuscripts, Autograph Letters, and Engravings, collected by Henry Huth. London, Ellis and White 1880. vol. II pag. 555). Ein zweites bewahrt nach einer mir gewordenen Mitteilung die Marcucelliana in Florenz.

bestehenden Brochüren und Pamphleten. Bald sind diese Hefte Blatt für Blatt, bald nur am Anfange und am Schlusse mit je einem Holzschnitt geziert. Von einer derartigen Gruppe meist undatiert herauskommender Drucke, den Traktaten des Savonarola, war schon vorhin die Rede. Aehnlich diesen werden andere geistliche Schriften, halbgeistliche und weltliche Gelegenheitsdichtungen und volkstümliche Poesien mit oft überaus reizendem Schmuck an Holzschnitten ausgestattet. Die meisten von denen, welche wir hier im Auge haben, gehören der Zeit um oder kurz nach 1500 an.[1]) Unter ihnen gewähren eine besonders anziehende und reichhaltige Ausbeute von unserm Gesichtspunkte aus, die vielen florentiner Ausgaben der sogenannten „Rappresentatione".[2])

Das geistliche Drama, die „Sacra Rappresentatione" empfing in Florenz eine specifische Ausbildung und erreicht daselbst namentlich im XV. Jahrhundert seine Blüte, wo die öffentlichen Aufführungen der kirchlichen Schauspiele unentbehrlich zum Glanze der Stadt gehörten. Diese Stücke behandeln alle Stoffe des alten wie des neuen Testaments und der Heiligenlegende. Aus frommem Eifer und poetischem Drange verfassen zumeist unbekannt gebliebene Poeten „Rappresentationi" mitunter von wirklichem literarischen Wert, und in die Reihe der bedeutendern dieser dramatischen Dichter, deren Namen überliefert worden sind, wie Feo Belcari und Pierozo Castellano de' Castellanis, stellt sich auch Lorenzo Magnifico. Gegen das Ende des XV. Jahrhunderts treten neben den heiligen Gegenständen auch profane Stoffe auf. Und mit besonderer Vorliebe werden nun auch Scenen der antiken Mythologie dramatisiert.

Das Interesse an den Rappresentationi ging im Volke über die theatralische Aufführung derselben hinaus, wie die vielen gedruckten Ausgaben derselben beweisen. Ein grosser Teil der vorhandenen Stücke mag wahrscheinlieh überhaupt nie zur Aufführung gelangt sein. Die gleichzeitigen Drucke, die in Florenz herauskommen, haben das daselbst für Volksschriften übliche Format von dünnen Quartheftchen. Am Anfang und am Schlusse sind sie gewöhnlich mit je einem Bilde versehen, und nur selten geht dieser Schmuck über eine geringe Anzahl von Illustrationen hinaus. Mit richtiger Wahl erfassen sie gewöhnlich eine gut zu verbildlichende, lebendig an-

---

[1]) Die Titel von einigen der vorzüglichsten derartigen Druckausgaben weltlicher Dichterwerke mögen hier ihre Stelle finden: Politiano Angelo: „La Giostra di Giuliano de Medici e la fabula di Orpheo . . ." (Tit.), darunter ein Ritter zu Pferde. (Dieser Holzschnitt kommt bereits im Cessole von 1493 vor). A. Ende Stampato in Firenze per Gianstephano di Carlo da Pauia astaza (sic) di ser Pietro Pacini da Pescia questo di XV. Dottobre M. D. XIII. 30 Blatt 4°. Einige der darin vorkommenden zum Teil sehr vortrefflichen Holzschnitte scheinen der Zeit zwischen 1490—1500 anzugehören und mögen vielleicht einer mir nicht bekannten ältern Ausgabe des Gedichtes des Politiano angehören. — „Canzoni per andar in maschera per Carnesciale fatte da piu persone". (Florenz vor 1500) 4° (Gamba, Testi di Lingua 216). Mit einem, musicierende Masken darstellenden sehr schönen Holzschnitt. „Balletate de Magnifico Lorenzo de Medici, di Messer Agnolo Politiano" (Florenz um 1500) 4°. Damba 262. Mit einem, tanzende Mädchen darstellenden Titelholzschnitt. „La Ferza de' Villani" (Die Ruthe für die Bauern) (Florenz bald nach 1500). 4°. 6 Bl. Mit 2 vortrefflichen Holzschnitten. „La nouella die duo preti et un clerico inamorati duna donna" o. O. u. J. (Florenz um 1500) 4°. mit zwei fein gezeichneten humoristischen Holzschnitten.

[2]) Von demselben Meister Holzschnitt: „La Rappresentatione del Re Suberbo. In Fiorenza Appresso Alla Badia. M. DLXVIII." La Historia di Giasone et Medea, In Fiorenza e Anno 1563. Storia dell Infelice Innamoramento di Gianfiore e Filomena. Stampata in Firenze nel M. D. LVI Del mese di Nouembre.

geordnete Scene und führen sie oft mit äussersten Feinheit aus. Mitunter mögen in diese Komposition Erinnerungen an die wirklich stattgehabte Aufführung mit eingewoben worden sein, und vielleicht mögen auch sonst die „Rappresentationi" mancherlei Einwirkung auf die bildende Kunst gehabt haben, wie ja das geistliche Drama im Norden für den Typus der Kompositionen aus der heiligen Geschichte von erweislichem Einfluss gewesen ist. Motive zur Anordnung bildlicher Darstellungen mögen die Maler vielleicht mehr als einmal aus den scenischen Aufführungen geschöpft und Stoffe zu ihren allegorischen und mythologischen Kompositionen aus den Dramen geholt haben. Manches was in jenen heute schwer deutbar ist, hat vielleicht in einer der Rappresentationi seine bisher noch unentdeckte Quelle.



Aus der Novella piacevole chiamata la Viola. Florenz um 1500.

Die Ausstattungsweise mit Illustrationen und das äussere Gewand der gedruckten Ausgaben der Rappresentatione haben in der Zeit mit ihnen die verwandten Gattungen der Volksliteratur, die „Nouelle" und „Poemetti" gemeinsam. Wir geben hier die Nachbildung des Titelholzschnittes einer Ausgabe der „Nouella piaceuole chiamata la Viola".[1] Der Künstler, welcher diesen fertigte, zeichnete sich durch Feinheit und Zierlichkeit der Behandlung und die Zartheit seiner wohlproportionierten Figuren ganz besonders aus. Er erscheint häufig in den besten Illustrationen der eben besprochenen Gattungen der florentiner volkstümlichen Ausgaben.

Eine Aufzählung der illustrierten Ausgaben der Rappresentationi oder auch

[1] „Nuella piaceuole chiamata la Viola, Nella quale si uede una bellissima burla fatta da una Donna chiamata Viola, a tre Giouani suoi inamorati, con due Sonetti, & una Canzona a ballo aggiunti nuouamente nella fine. La quale nouella e molto diletteuole, & da ridere". Nuouamente Stampata. O. O. u. J. Nur der eine Holzschnitt.

nur der schönsten von ihnen vermögen wir hier nicht zu geben. Ihre Holzschnitte haben in der Regel das gewöhnliche Format der florentiner Vignetten der neunziger Jahre, und in vielen erscheint die Kunstrichtung des Botticelli deutlich ausgeprägt. Doch lassen sich mehrere Stilweisen darin ziemlich deutlich unterscheiden, die darauf deuten, dass mehrere Hände oder möglicher Weise auch mehrere Xylographenwerkstätten bei ihrer Hervorbringung thätig waren.[4])

So lange bei den fortwährend gemachten Neudrucken dieser Volksbücher die alten Holzstöcke vorhalten und die Abzüge wenigstens den Gegenstand der Darstellung noch irgendwie leidlich erkennen lassen, werden sie bis zur völligen Ausnützung gebraucht. Der einmal beim Volke beliebt und typisch gewordene Stil der Illustration bleibt über jene Zeit hinaus in Geltung, in welcher die Bilder ihre Entstehung gefunden haben. Wie überall, so ist auch hier die populäre Kunst eine treue Erhalterin der alten Formen. Noch am Ende des XVI. und mitunter noch im XVII. Jahrhundert tauchen jene Holzstöcke in den Volksbüchern immerfort wieder auf. Geht aber der alte Schnitt endlich doch gänzlich zu Grunde, so wird er durch einen ihm möglichst ähnlichen neuen ersetzt, wobei die Kopie natürlich stets um Einiges geringer ausfällt, als das Original und bei mehrfachem Abkopieren schliesslich ganz roh und kunstlos wird. Beispiele solcher vier bis fünfmal auf einander folgender Kopierungen lassen sich öfter nachweisen. So z. B. in den vielen Ausgaben der „Ferza de' Villani" u. a. m. Häufig sind in den im XVI. Jahrhundert gedruckten Ausgaben der alten Volkspoesien alle Sorten von Holzstöcken durcheinander gemischt, gute Schnitte der Blüteepoche, schlechte Nachschnitte alter Vorlagen und ganz rohe neu gemachte Stöcke.

In den vorerwähnten späten Drucken der Volksbücher mit ihren alten Holzschnitten lebt zwar die Wirksamkeit des florentiner Quattrocento noch zu einer Zeit fort, als seine Kunst für die übrige Welt nur noch zu den historischen Erinnerungen gehörte, aber schon kurz nach dem Anfange des XVI. Jahrhunderts finden die vervielfältigenden Künste keine eigentliche Stätte der selbständigen Uebung und Pflege mehr in Florenz. Venedig beherrscht in dieser Zeit dieses Gebiet; und namentlich der Holzschnitt und die Produktion illustrierter Druckerwerke konzentriert sich so vollständig dorthin, dass die weitere Entwickelung der italienischen Xylographie fast ausschliesslich unter dem Einflusse der venezianischen Kunstrichtung stattfindet. In Florenz wären dann nur noch vereinzelte Erscheinungen zu verzeichnen, die sich zudem selten über die handwerkliche Mittelmässigkeit erheben. Nur in der kurzen Epoche von 1490 bis etwa 1510 scheint es in Florenz Xylographenwerkstätten gegeben zu haben, in denen der specifische Charakter der florentiner Schule lebendig wirksam wurde, und in origineller Weise zum Ausdruck gelangte.

---

[4]) Die Magliabecchiana in Florenz und die Bibliothek des Britischen Museum besitzen reiche Sammlungen der verschiedenen Ausgaben der „Rappresentationi". — Für die Literatur derselben siehe Colomb de Batines: Bibliographia delle antiche Rappresentationi Italiane sacre & profane.. Stampate nei Secoli XV. & XVI. Firenze 1855. 8⁰. — d'Ancona. Aless.: Sacre Rappresentationi di Secoli XIV, XV. e XVI Firenze 1872. 3 Bnde. 8⁰. — Ders. Origini del Teatro in Italia. Fir. 1877. 2 Bnde. 8⁰.

(FORTSETZUNG FOLGT.)

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

VON J. FRIEDLAENDER.

(SCHLUSS.)

X.

Die nächstfolgenden fünf Künstler, Petrus Domo Fani, Paulus de Ragusio, Clemens Urbinas, Baptista Elias de Janua und Constantius gehören keiner der bisher besprochenen Städte an, sondern stehen vereinzelt.

PETRUS DOMO FANI.

Man weiss nichts von ihm, die folgende recht gute Medaille hat er um 1452 verfertigt, wie es scheint.

(93 MM.)

LVDOVICVS · DE · GONZAGA · MARCHIO · MANTVAE · ET · DVCALIS · LOCVMTENENS · GENERALIS · FR · SFORZIA · Brustbild mit Mütze linkshin.

NOLI · ME · TANGIERE (so). Ein auf Felsen sitzender Knabe mit Bogen und Pfeil in den Händen, neben ihm ein Igel. Zwischen ihnen Köcher? oder ein Instrument den Bogen zu spannen? Im Felde eine kleine Krone. Und queer im Felde

· OPVS · PETRI
DOMO · FANI

Die Kehrseite: Trésor Méd. ital. II Tafel XVII 5; dieselbe beschrieben bei Cicognara Th. V S. 413. Die Abbildung ist nach einem Abguss photographiert.

Ludwig III., geboren 1414, kam 1444 zur Regierung, und war wohl um 1452 Statthalter für den Herzog Franz Sforza während des Krieges gegen die Venezianer. Ludwig war damals 38 Jahre alt, mindestens so alt erscheint er in dem Bildniss dieser Schaumünze.

Zu der Figur der Kehrseite ist die Medaille des Boldu No. 7 Tafel XIV benutzt. Boldu hat in derselben Zeit gearbeitet.

PAULUS DE RAGUSIO

gilt mit Unrecht für einen Altersgenossen Pisano's. Dieser Irrthum Bolzenthal's entsprang daraus, dass man nur die zweite der folgenden beiden Schaumünzen kannte, welche den im Jahre 1458 verstorbenen König Alphons von Neapel darstellt; man glaubte Paulus de Ragusio habe sie bei Lebzeiten dieses Königs verfertigt.

Allein die erste der beiden folgenden Medaillen, welche bisher unbeachtet geblieben, ist sicher im Jahre 1474 verfertigt, also mehr als zwanzig Jahre nach Pisano's Tod, und wahrscheinlich ist sie in Neapel entstanden, wo der Dargestellte sich damals im Dienst des Königs Ferdinand I. befand. Dorthin, nach Neapel, weist auch die zweite Schaumünze, welche den König Alphons darstellt, aber nach seinem Tode auf Veranlassung seines Sohnes Ferdinand gemacht worden ist. Dies ist an sich wahrscheinlich, denn König Alphons der Weise war hochgepriesen und Christophorus des Jeremias Sohn hat ebenfalls lange nach des Königs Tode ihn in einer Schaumünze verherrlicht. Also darf man auch den Alphons des Paulus de Ragusio getrost für restituiert halten.

Die beiden ziemlich kleinen Schaumünzen des Paulus haben soviel Aehnlichkeit mit einander, dass sie gewiss gleichzeitig sein werden, und da die erste, wie sich erweisen lässt, 1474 verfertigt ist, so fällt wahrscheinlich auch die zweite in diese Epoche.

Es sind Werke von nicht hervorragendem Verdienst, die Kehrseite der zweiten Schaumünze mag unter Einfluss antiker römischer Münzen entstanden sein.

Man hat auch bezweifelt, dass de Ragusio aus Ragusa bedeute, allein Ragusium ist der mittelalterliche Name des antiken Rhausium, welches jetzt Ragusa heisst. Warum Bolzenthal den Paulus für einen Florentiner Goldschmied ausgiebt, weiss ich nicht.

1., (45 MM.)

FEDERICVS · CO · MONTIS-FERETRI · VRBINI · DVRANTISQVE · Das Brustbild mit einer Mütze und im Harnisch, linkshin.

OPVS · PAVLI · DE · RAGVSIO · Ein Hermelin, über demselben steht im Felde REGIVS
CAPITANEVS
GENERALIS

Reposati Zecca di Gubbio e dei Duchi di Urbino I S. 249; Trésor Méd. ital. II XV 4 (mit ungenau angegebener Umschrift).

Friedrich von Montefeltro ward im Jahre 1474 von Sixtus IV. zum Herzog von Urbino erhoben; diese Schaumünze, auf welcher er den Grafentitel führt, ist also vor dieser Ernennung gemacht. Ehe er nach Rom ging, war er in Neapel bei König Ferdinand I. und erhielt dort den 1465 gestifteten Hermelin-Orden; darauf bezieht sich doch wohl das Hermelin unserer Schaumünze, auf welcher Friedrich auch Capitaneus generalis des Königs heisst. Demnach wird dieselbe in Neapel verfertigt worden sein, sie stimmt auch völlig mit der folgenden auf König Alphons von Neapel.

2., (45 MM.)

ALFONSVS · REX · ARAGONVM · Das Brustbild rechtshin.

OPVS · PAVLI · DE · RAGVSIO · Weibliche bekleidete Figur, stehend, linkshin, in der Rechten einen Beutel haltend, mit der Linken einen hohen Stab, um welchen eine Schlange sich windet.

Heraeus Tafel 31 2; Trésor Méd. ital. I XVIII 3.

Alphons starb 1458; schon dem Stil nach ist diese Medaille später als vor dem genannten Jahre gemacht, sie ist der vorhergehenden von 1474 gleichzeitig.

CLEMENS URBINAS.

Auch dieser ist unbekannt; Reposati weiss in seinem ausführlichen Werke: Zecca di Gubbio e dei Duchi di Urbino, nichts über ihn zu sagen. Man kennt nur eine Medaille von ihm, sie ist von 1468 und stellt seinen Landesherrn dar, welchen auch Sperandio und Paulus de Ragusio modelliert haben.

(94 MM.)

ALTER · ADEST · CÆSAR · SCIPIO · ROMAN9 · ET · ALTER · SEV · PACEM · POPVLIS · SEV · FERA · BELLA · DEDIT · Brustbild Friedrich's von Montefeltro als Grafen von Urbino mit Mütze und Harnisch; dieser ist mit Reliefs verziert: oben halten zwei Victorien einen Kranz, dann in einem Rund Herkules den Centauren bändigend, und endlich ein Medusenantlitz.

MARS · FERVS · ET · SVMHVM · (so) TANGENS CYTHEREA · TONANTEM · DANT · TIBI · REGNA · PARES · ET · TVA · FATA · MOVENT · Ein Adler, von vorn gesehen und in den Krallen einen ebenfalls von vorn gesehenen Kranz haltend, trägt auf den ausgespannten Flügeln eine Platte (die durch einen breiten Strich angedeutet ist). Auf dieser Platte liegt in der Mitte die Erdkugel zwischen den Zeichen des Kriegs und des Friedens, nämlich einem Harnisch mit daran gelehntem Schild und Schwert, und einem Oelzweig mit einem Quast. Ueber diesen Attributen steht

INVICTVS · FEDERICVS · C · V/BINI
ANNO · D · M°CCCCLXVIII ·

und ganz oben im Felde drei Sterne mit den Planetenzeichen Jupiter, Mars und Venus. Unten OPVS · CLEMENTIS V/BINATIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Cicognara Abth. II Tafel LXXXVI 1; Tresor Méd. ital. II XVI 1; Reposati Zecca di Gubbio I S. 231.

Den Quast als Friedenssymbol vermag ich nicht zu erklären; aber es ist ein Quast und nicht ein Gewicht, wie Reposati sagt. Der Quast ist ebenso auf einer Münze des Johann Galeazzo Maria Sforza und Ludovico Moro als Typus mit der Aufschrift merito et tempore dargestellt; auch auf den Thalern des Kardinals Matthaeus Lang von Wellenburg, Erzbischofs von Salzburg, kommt er vor; auf der Kehrseite derselben wird die h. Radiana von zwei Wölfen angefallen, am Boden liegen ein umgestürzter Wassereimer, ein Kamm und ein ebensolcher Quast, der also wohl zum Waschen gebraucht wurde.

GENUA.

BAPTISTA ELIAS DE JANUA.

Dieser Name steht auf einer Medaille, welche Domenico Promis in seinen Monete e medaglie Italiane im 13. Bande der Miscellanea di storia Italiana publiziert hat; Aufschluss über den Künstler scheint er nicht gefunden zu haben.

1., (43 MM.)

Jugendlicher Kopf mit Mütze linkshin. Oben im Halskreis
· A · MCCCCLXXX
unten EFF · COSME SCALIE ·

F · S · SE · A · I · QVE · SECV · IS ·
Liegender Hirsch, rechtshin. Oben quer im Felde
OPVS
BAP^S^TE · ELIE
DE · IANVA ·

Die Umschrift der Kehrseite ist nach der Abbildung bei Promis auf dem wohl unvollkommen erhaltenen Original undeutlich. Ich gebe sie nach einem mir vorliegenden nicht guten Abguss. Promis liest abweichend F · VS · SE · ANT · QVE · SECV · IS; das ANT scheint dem Abguss nach gewiss irrig, das V in VS ganz unsicher. Promis wusste diese Aufschrift nicht zu erklären; vor allem müsste die Lesung festgestellt werden. Die Genuesische Familie Scaglia ist bekannt, dieser Cosmas nicht.

Mit dieser Medaille hat eine unbezeichnete die grösste Aehnlichkeit, sie stellt ebenfalls einen Genueser dar und ist in denselben Jahren verfertigt.

2., (43 MM.)

BAPT·FVLGOS·IANVE·LIGVR/· Q/·DVX·PETR·DV·FIL· Brustbild rechtshin, mit Mütze.

PECVLIARES · AVDACIA · ET · VICTVS · Ein (phantastisches) Krokodil, das den Rachen weit aufsperrt, während ein Vogel hineinfliegen will, in einer Felsgegend mit einem Quell.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXI 3.

Baptista Fulgoso oder Fregoso war 1478 bis 1483 Doge, sein Vater Pietro 1450 bis 1457. Baptista wurde von seinem Oheim Paul Fregoso vertrieben, welchen er zum Erzbischof von Genua und zum Kardinal befördert hatte. Graf Gaetani, der den Text zu Mazzuchelli's Tafeln geschrieben hat, erklärt die Kehrseite so: der Kardinal sei als Krokodil dargestellt, das den Vogel, Baptista, verschlingen will. Allein man möchte glauben, die Medaille sei während Baptista's Doganat entstanden.

CONSTANTIUS.

Auch Constantius, welcher nur eine Medaille, aber eine der grössten und schönsten dieser Reihen mit seinem Namen und dem Jahre 1481 bezeichnete, ist ein unbekannter Künstler.

Vasari hat diese Medaille, von welcher ihm ein Exemplar ohne des Künstlers Namen vorgelegen haben muss, wenn er nicht gar aus der Erinnerung schrieb, dem Pisano zugetheilt, wie vorn schon gesagt ist. Constantius war, wenn auch gewiss nicht Pisano's Schüler, doch sein Nachahmer, und ist ihm vielleicht in Grossartigkeit der Auffassung des Bildnisses und lebendiger Wahrheit des Ausdrucks am nächsten gekommen. Das Relief nimmt er höher als Pisanus, darin gleicht er eher dem Guazzalotti und andern Florentinern, aber er steht vereinzelt in seiner Weise.

Wahrscheinlich hat er den Medaillon in Constantinopel gemacht, wohin bekanntlich Venedig auf Wunsch des kunstliebenden Sultans den Gentil Bellini und andere Maler geschickt hat.

(120 MM.)

SVLTANI · MOHAMMETH · OCTHOMANI · VGVLI · BIZANTII · INPERATORIS · 1481 · Das Brustbild linkshin, bärtig, mit einem Turban.

MOHAMETH·ASIE·ET·GRETIE·INPERATORIS · YMAGO · EQVESTRIS · IN EXERCITVS · Der Sultan linkshin reitend, in der Rechten eine Peitsche, im Hintergrund eine angedeutete Landschaft; am Boden unter dem Pferde steht

OPVS
CONSTANTII·

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I S. 127; Trésor Méd. ital. I XIX 1.

Uguli ist das latinisierte türkische Wort oghul, Sohn; der Name des Vaters Mohameds, Murad, fehlt jedoch; dass er Sohn des Osman genannt sei, ist kaum möglich.

Im Trésor wird statt GRETIE, welches natürlich Graeciae bedeutet, ERETIE gelesen, und darauf hin frischweg empereur de l'Asie et de l'Eretrie (?) übersetzt. Wie würde sich der Sultan „Kaiser von Asien und von Eretria" nennen, welches eine kleine Stadt auf der Insel Euboea war! Ich hatte dies schon 1873 im Verzeichniss der ausgelegten Münzen des Münzkabinets berichtigt.

Herr Armand beschreibt in seinem vortrefflichen Buche S. 53 ein Exemplar, dessen Gipsabguss er die Güte gehabt hat, mir zu senden.

Der Kopf und der Reiter der Kehrseite sind von einem Exemplar der oben beschriebenen abgeformt, die Umschriften und der Künstlername entfernt worden; statt dieser Umschriften ist ein etwas breiterer Rand (in der Form) angefügt, so dass dies Stück nun 123 mm gross ist; dieser neue Rand enthält andere Umschriften, deren Buchstaben grösser sind als die ursprünglichen, und einen durchaus anderen und späteren Charakter haben. Sie heissen SVLTANVS · MOHAMETH · OTHOMANVS · TVRCORV̂M · IMPERATOR · und auf der Kehrseite HIC · BELLI · FVLMEN · POPVLOS · PROSTRAVIT · ET VRBES · Im Abschnitt ist ein Täfelchen mit CONST
ANTIVS F · Der Anblick zeigt, dass dies ein wohl in älterer Zeit verfälschtes Exemplar der Medaille ist.

SÜDFRANZÖSISCHE MEDAILLONS.

An die Italienischen Medaillons schliessen sich einige Südfranzösische, aus der Provence und aus Lyon und dessen Umgegend. Die Anregung zu diesen Arbeiten ist sicher von dem benachbarten Italien ausgegangen, und wenn sie auch einen abweichenden Charakter haben, so durften sie doch hier nicht übergangen werden.

Die beiden nächstfolgenden Künstler Petrus de Mediolano und Franciscus Laurana sind gleichzeitig und haben beide am Hofe des bekannten dichterischen Renatus von Anjou, Grafen von Provence und Titularkönigs von Neapel gearbeitet; ihre Medaillen sind auch im Stil durchaus ähnlich, geringer als die der Italiener.

Sie sind von Herrn Aloys Heiss in Paris in einem prächtig ausgestatteten Heft, welches im Jahre 1882 erschienen ist, besprochen worden. Da beide Künstler nur in Frankreich gearbeitet haben, so finden sich natürlich vorzugsweise dort ihre Medaillen; daher bringt Herr Heiss mehr als bisher bekannt waren. Er ist für diese beiden Künstler mein Vorgänger, wie ich für alle anderen der seinige. Ich habe also für diese beiden Künstler seine Arbeit benutzt und spreche dies hier dankbar aus. Doch bringe ich auch eine hierher gehörige Medaille, die er nicht gekannt hat.

PETRUS DE MEDIOLANO.

Der Professor Napoleone Cittadella in Ferrara hat, wie Herr Heiss erwähnt, das Testament des Amadeus Mediolanensis, desselben den ich an die Spitze der Ferraresen gestellt habe, vom Jahre 1483 bekannt gemacht. Danach hatte er einen Sohn Petrus. Dass dieser aber unser Künstler sei, ist unwahrscheinlich. Denn die Medaillen des Petrus de Mediolano haben keine Verwandtschaft mit denen des Amadeus oder eines andern Ferraresen, welche durchaus besser sind. Petrus de Mediolano hat ein fast gleichmässig flaches und ziemlich ungeschickt behandeltes Relief, er hat die unschönen Gesichter des Renatus und seiner Gattin in ihren geschmacklosen Trachten durch seine Kunst nicht veredelt. Auch die Kehrseiten sind unschön; von der edeln Einfachheit der Italienischen Medaillen, auch der späteren, weichen diese Arbeiten ab. Sie sind in den Jahren 1461 und 1462 in Aix in der Provence eher als in Angers verfertigt.

Cicognara sagt, Theil V. S. 412: nach Claude du Molinet's historia Pontificum per eorum numismata habe Petrus de Mediolano eine mittelmässige Medaille des Papstes Sixtus IV. gemacht, und Cicognara's Abschreiber haben dies wiederholt. Allein es giebt keine solche Medaille; Cicognara's Irrthum ist so entstanden: Molinet sagt, Petrus de Mediolano habe (überhaupt) um das Jahr 1472 Schaumünzen verfertigt (was nicht einmal zutrifft). Weil nun dies in Molinet's Buch über Päpstliche Schaumünzen steht, so meinte Cicognora, Petrus werde Päpstliche Medaillen gemacht haben, und er schloss: wenn Petrus 1472 eine Päpstliche Schaumünze gemacht hat, so ist es eine mittelmässige von Sixtus IV.! Er hat nun aber gar keine Päpstliche gemacht. Cicognara fährt dann fort, der Name dieses Künstlers sei „sonst unbekannt", da nun die Medaille Sixtus des IV., auf der er stehen sollte, nicht existiert, so wäre dieser Name nicht „sonst unbekannt", sondern gänzlich unbekannt, wenn er nicht, was Cicognara nicht wusste, auf andern Medaillen stände, auf denen, die Molinet im Sinne hatte als er jene missverstandene Nachricht flüchtig hinschrieb. Ich brauche wohl nicht zu sagen, dass ich durch den Nachweis dieses Irrthums Cicognara's grossen Verdiensten um die Geschichte der Bildhauerwerke nicht zu nahe treten will; mit den Medaillen hat er sich nicht eingehend beschäftigt. Aber Bolzenthal hat in seiner Geschichte der Medaillenkunst auch diesen Fehler Cicognara's ohne zu untersuchen wiederholt; Herr Armand dagegen hat mit der Sorgfalt und Einsicht, die er überall bethätigt, Bolzenthal's Nachricht bezweifelt. Es schien mir nöthig, den Irrthum bis zu seiner Quelle hinauf zu verfolgen, da eingewurzelte Irrthümer so schwer zu tilgen sind.

Cicognara hätte an dieser Stelle wohl erwähnen können, dass er (Th. IV. S. 244) über einen Petrus de Martino Mediolanensis spricht, von welchem eine von ihm angeführte Inschrift in einer Kirche zu Neapel sagt: ob triumphalem arcis novae arcum solerter structum et multa statuariae artis suo munere huic aedi pie oblata, a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX. Cicognara hält diesen Mann für einen Bauaufseher, denn Giuliano da Majano habe jenen berühmten Triumphbogen im Castell nuovo verfertigt; allein Petrus de Martino kann nach dieser Inschrift auch wohl ein Künstler gewesen sein und mit Giuliano an dem Bogen gearbeitet haben. Die Grabschrift ist von 1470, die Medaillen von 1461 und 1462, auch dies würde passen. Allein

gegen die Identität des Petrus de Mediolano der Medaillen und des Petrus de Martino Mediolanensis der Inschrift spricht, dass der letztere in Neapel für König Alphons, der erstere in Frankreich für desen Gegenkönig Renatus gearbeitet hat.

1461.

1., (84 MM.)

RENATVS · DEI · GRACIA · IHERVSALEM ET SICILIE REX · ⁊E CETERA · Brustbild rechtshin mit einer Kappe.

Ein unkenntlicher Gegenstand, in der Form einer abgestumpften Pyramide, von vier Schnüren umgeben, welche oben in einen Knoten zusammengebunden sind, und dann aufgetröselt sich ausbreiten. An dem Kegel steht 𝔯 𝔦, zu Seiten des Kegels EN VN. Im Kreise umher acht Baumstämme mit gestutzten Zweigen, oben · M · CCCCLXI ·, unten

OPVS
PETRVS (sic)
DE · MEDIOLANO ·

Im Königlichen Münzkabinet, doch ohne die Aufschrift der Vorderseite. Heiss No. 1, aber mit der Lesung GRATIA, seine Abbildung hat GRACIA.

Das auf der Kehrseite dargestellte ist verschieden erklärt worden, 𝔯 und 𝔦 bedeutet Renatus und Johanna, Johanna de Laval war seine zweite Gemahlin.

Fauris de St. Vincens, monnaies et médailles des Comtes de Provence, Aix an IX, bildet ein Exemplar als médaille d' ivoire ab, nach Heiss ist es von Alabaster, und dann vielleicht das Modell für die gegossenen.

2., Ein einseitiger Medaillon von 89 MM. scheint von dem nämlichen Modell abgeformt zu sein, die Umschrift und das Gesicht sind die identischen, aber die Kleidung und die Mütze sind im Modell verändert worden; die Mütze hat nun einen aufgeschlagenen hohen Rand und eine Feder, und der Rock hat auch einen umgeschlagenen Kragen. Heiss No. 2.

3., (85 MM.)

HIC · RENATS IIVS REGVM · SCICILIE · AVDIACIOR · AVO ET CETERA · Brustbild im Harnisch und mit einer Kappe, linkshin, vor ihm die Krone, hinter ihm ein mit Lilien besäeter Helm, welcher oben mit einer grossen Lilie geziert ist.

Die Kehrseite fehlt.

Kaiserliche Sammlung in Wien; dasselbe Exemplar: Trésor Méd. ital. II XIV 1, aber im Text sind die Lesungen dort ungenau; Heiss No. 6.

Die Umschrift erklärt sich so: die Krone greift in die Schrift hinein (der Helm nicht), sie scheint nach Vollendung des Modells diesem hinzugefügt zu sein, vielleicht um die Darstellung der des Königs Alphons, des Gegenkönigs (siehe Tafel VII), ähnlich zu machen. Es stand ursprünglich HIC RENATV(S FIL)IVS u. s. w., die eingeklammerten Buchstaben sind durch die Krone bedeckt, das V von RENATVS wurde zu einem S verändert. Das ET CETERA bleibt unklar; das Latein ist hier öfter unrichtig, wie audiacior, und Opus Petrus auf No. 1 zeigt.

1462.

4., (104 MM.)

CONCORDES · ANIMI · IAM · CECO · CARPIMVR · IGNI · ET · PIETATE · GRAVES · ET · LVSTRES · LILII · FLORES · Die sich deckenden Köpfe des Königs und seiner zweiten Gemahlin Johanna von Laval rechtshin, er trägt die Kappe die den ganzen Schädel bedeckt.

Der König, thronend, auf einem von prächtigen Gebäuden umgebenen Marktplatz, viele Gestalten umgeben ihn, er ist vielleicht Recht sprechend dargestellt. Im Abschnitt OPVS · PETRI · DE · MEDIOLANO · M · CCCC · LXII ·

Trésor Méd. ital. II XIV 3; Heiss No. 3.

Der hässliche Kopf mit der Kappe die den kahlen Schädel bedeckt, passt wenig zum Inhalt der Verse; Renatus war damals 54 Jahre alt. Der erste Hexameter ist aus der Aeneis B. IV 2.

5., (80 MM.)

FEDERICVS · DE · LOTORINGIA · COMES · VAVLDEMONTIS · SENESCALLVS · PROVINCIE · OPVS · PETRI · DE MEDIO LANO (alles hinter einander im Kreise). Brustbild rechtshin mit einer flockigen Mütze.

Der Graf im Schritt reitend, linkshin, gewappnet, den Feldherrnstab erhebend.

Heiss No. 4.

Graf Friedrich von Vaudemont war der Gatte der ältesten Tochter des Renatus, Jolanthe; er war bis 1464 Seneschal, die Medaille ist folglich vor oder in diesem Jahre verfertigt.

6, (75 MM.) 85

SAGAX · IMBVTA · FVLGET · VIRTVTIBVS · AVDIAS (so). Brustbild einer Fürstin mit geschlossener Krone.

PRVDENTIA · EST · SVPER ONIA (sic) VIRTVS · Die Klugheit als weibliche Figur, stehend von vorn gesehen, in der Rechten einen Stab, um den sich eine Schlange windet, in der Linken einen Spiegel. Im Abschnitt OPVS · PETRI · DE · MEDIOLANO ·

Heiss No. 5.

Herr Heiss meint AVDIAS stehe für AVDAX, der Sinn der Aufschrift sei: sagax et audax, virtutibus imbuta fulget.

Er hält die Dargestellte für die zweite Tochter des Renatus, Margarethe, die Gattin des Königs Heinrich VI. von England. Sollte es nicht doch die Gemahlin des Renatus, Johanna von Laval, etwas verschönert sein? In dem Holzschnitt dieser Medaille, welchen Herr Heiss S. 48 giebt, gleicht die hier Dargestellte der Johanna freilich nicht, wohl aber sehen sich in den Lichtbildern Tafel I und Tafel V die Gesichter ähnlich, nur ist freilich die Frau auf Tafel V viel weniger hässlich als Johanna sonst erscheint.

FRANCISCUS LAURANA

war bis jetzt selbst in Frankreich, wo er gearbeitet hat, so wenig bekannt, dass er im Trésor de Numismatique, Médailles italiennes, zwei Mal Caurana genannt wurde. Auch was Bolzenthal in den Skizzen der Geschichte der Medaillenarbeit gesagt hat, ist irrig.

Wie schon vorn ausgesprochen, ist Laurana dem Petrus de Mediolano nahe verwandt im Stil wie in der Zeit. Die Medaillen des Petrus sind von 1461 und 1462, die des Laurana von 1461, 1463, 1464, 1466, 1469 und vielleicht 1474. Beide haben beim Grafen Renatus gelebt, Laurana hat auch den König Ludwig XI. von Frankreich dargestellt.

Herr Heiss weist nach, dass 1468 bis 1471 ein Franciscus Laurana, habitator urbis Panormi et civitatis Venetiarum, in Sicilien gearbeitet und eine Bildsäule der Maria in Noto verfertigt hat, welche die Aufschrift trägt: Franciscus a Laurana me fecit MCCCCLXXI. In den Jahren 1478 bis 1480 wird Franciscus Laurens in Rechnungen des Hofs des Grafen Renatus genannt als „tailleur d' ymaiges" und Bildhauer. Und endlich hat ein Laurens 1490 in Nancy am Grabmal des Grafen Friedrichs II. von Vaudemont als Ciseleur gearbeitet, jenes Schwiegersohnes des Renatus, dessen Medaille von Petrus de Mediolano oben besprochen ward. Es scheint dass dies immer derselbe Mann ist, und dass er aus Laurana in Dalmatien stammte, er konnte daher auch wohl habitator civitatis Venetiarum genannt werden.

Ob Lucianus Laurana aus Dalmatien, welcher 1468 beim Bau des Palastes von Urbino beschäftigt war, wie ich aus der Ausgabe des Vasari von Schorn, (II 2 S. 79 Anm. 5) ersehe, ein Verwandter war, ist nicht bekannt, Laurana war eben ein Stadtname.

Ich führe die Medaillen des Franz Laurana in chronologischer Ordnung auf.

1461, oder vielleicht etwas früher.

1., (70 MM.)

: KROLVS · CENOMANIE · COMES · FILIVS · FR · REGVM · ALVPNVS · REGIS · PATER · REGNI · PRVDĒ-TIA und quer im Felde

COSIL IOQƷ
K · VII · IMP ANTE

Brustbild mit Mütze rechtshin.

Die Weltkarte, EVROPA in ungefähr richtiger Gestalt, ASIA und AFRICA ziemlich formlos; unter Africa durch ein breites Meer davon getrennt ein grosses Land BRVMAE ·· Unten FRANCISCVS · LAVRANA FECIT ·

Heiss No. 5.

Karl IV. von Anjou, der dritte Sohn Ludwigs II. und Bruder des Renatus, geboren 1414 gestorben 1473.

Da König Karl VII., welcher 1461 starb, hier als herrschend genannt ist, so ist die Medaille spätestens in diesem Jahr verfertigt.

FR bedeutet frater.

Heraeus Tafel XXVI 9 hat eine einseitige Medaille desselben Prinzen ohne Künstlernamen abgebildet, die wohl auch hierher gehören muss.

Sie ist 75 MM. gross und hat KAROLVS · FILIVS · Œ · FRATER · REGVM · COMES · CENOMANIE EC · Brustbild linkshin mit Mütze.

Das Bildniss hat keine Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden, doch mag dies an der Abbildung des Heraeus liegen.

1461.

2., (90 MM.)

DIVA · IOANNA REGINA SICILIE ET CETER/ · Der Kopf der Königin linkshin mit einer seltsamen hohen kronenartigen Haube.

Zwei Tauben, linkshin, mit breiten Halsringen, welche durch ein Band verbunden sind; sie stehen auf einem phantastischen fast einen Kranz bildenden Zweig mit Beeren. Oben steht auf einem Bande PER NON PER; über den Tauben · M · CCCC · · LXI ·

unten FRANCISCVS · LAV
RANA · FECIT

Königliche Sammlung in Turin; Heiss No. 2.

PER NON PER wird paire sans pair erklärt.

1461.

3., (79 MM.)

ME · REGIS · INSONTEM · CVRA ET · IMAGINE · LVDIT · Brustbild des verwachsenen Hofnarren Triboulet mit einer ganz kleinen Mütze, einen Narrenstab auf der rechten Schulter mit beiden Händen haltend.

ET · ME · PRELVDIIS · REGVM · TEGIT · REGIA · VESTIS · Ein liegender Löwe (der einem Pudel gleicht), über ihm · M ·
· CCCC ·
· LXI ·

Im Abschnitt
FRANCISCVS · LAV
RANA ·
F ·

Heiss No. 1.

Einer der Hofnarren des Renatus, Triboulet, hatte der Ueberlieferung nach einen auffallend kleinen Kopf; so erscheint der Narr auf dieser Medaille; man darf daher als sicher annehmen, dass der hier Dargestellte dieser Triboulet ist.

Der Sinn der Hexameter ist dunkel. Herr Heiss giebt ihn so: par son usage et son image la livrée royale est une ironie pour moi fou du roi, cependant elle me protège contre les menaces des rois.

1463.

4., (90 MM.)

: DIVI · HEROES · FRANCIS · LILIIS · CRVCEQ · ILLVSTRIS · INCEDVNT · IVGITER · PARANTES · AD · SVPEROS · ITER · Die sich deckenden Köpfe des Renatus und der Johanna von Laval, rechtshin. (Jedes I hat einen Punkt.)

· PAX · AVGVSTI · Weibliche Figur, von vorn gesehen, im rechten Arm einen Oelzweig, auf der linken Hand einen antiken Helm haltend, stehend zwischen einem Harnisch und einem Oelbaum. Im Felde steht
· M ·
· CCCC ·
· LXIII ·,

im Abschnitt
FRANCISCVS · LAVRANA ·
· FECIT ·

Friedlaender'sche Sammlung; Heiss No. 3.

Eine andere Medaille, 68 bis 70 MM. im Durchmesser, hat die Köpfe von demselben Modell abgeformt, aber der Schriftrand fehlt, statt seiner steht näher um die Köpfe DVO CORPORA VNVS ANIM9 · Ohne Kehrseite.

Heiss No. 3 bis.

1464.

5., (85 MM.)

IOHANES · DVX · CALABER ET LOTHORINGVS · SICVLI · REGIS · PRIMOGENITVS · Brustbild mit hoher Mütze rechtshin.

MARTE·FEROX·RECTI·CVLTOR· GALLVSQ · REGALIS · Ein antiker runder Tempel, von korinthischen Säulen umgeben, mit einer kleinen Kuppel, auf welcher der Erzengel Michael mit Speer und Schild steht. Im Felde zu Seiten dieses Engels · M · CCCC · · LXIIII · Im Abschnitt FRANCISCUS · LAVRANA ·

Friedlaender'sche Sammlung, ein schönes Exemplar, auf dem jedoch der Künstlername fehlt; Trésor Méd. ital. I XVII 3. Heiss No. 4 mit IOHANNES statt IOHANES.

Der Dargestellte ist der Sohn des Renatus, der berühmte Heerführer. Als Sohn des nominellen Königs von Neapel führt er den hergebrachten Titel der Kronprinzen dieses Reichs: Herzog von Calabrien.

Im Text des Trésor wird GALLVSQ · REGALIS et coq vigilant de la royauté übersetzt, es bedeutet königlicher Prinz von Frankreich.

1466.

6., (83 MM.)

ECCE · COMES · TROIAE · VICE · REX · QVOQVE · COSSA · IOHANNES · Brustbild mit Mütze, rechtshin.

FRANCISCVS · LAVRANA FECIT ANNO DNI · MCCCCLXVI · Zwei Hufeisen in dieser Stellung Ꮪ, beide sind in der Mitte zerbrochen, zu Seiten steht I C, das Ganze in einem Kranze.

Königliche Sammlung in Dresden; Heiss No. 9.

Johann Cossa aus Neapel war Seneschal von Provence.

1469?

7., (85 MM.)

DIVVS LODOVICVS REX FRANCORVM · Das Brustbild des Königs rechtshin, mit einem hohen flockigen Hut.

CONCORDIA · AVGVSTA · Der König (?) in antiker Kleidung und geharnischt, sitzend, rechtshin, in der Rechten das Lilien-Scepter, in der Linken einen Lorbeerzweig, zu seinen Füssen liegt ein Helm. Im Abschnitt FRANCISCVS·LAVRANA·FECIT·

Köhler MB. VI S. 161; ohne den Künstlernamen: Mieris Nederlandsche Vorsten I S. 91. Heiss No. 6. Tafel II ebenfalls ohne den Künstlernamen.

König Ludwig XI. von Frankreich, 1461—1483.

Die nächst folgende Medaille hat denselben Kopf von demselben Modell abgeformt, sie ist 1469 bezeichnet, folglich ist wohl die hier beschriebene von diesem Jahr.

Die Figur der Kehrseite wird Pallas oder Concordia genannt; das kurze Haar, der Panzer und das Scepter, auf dessen Spitze eine Lilie dargestellt ist, scheinen zu zeigen, dass der König gemeint ist, trotz des langen Gewandes.

Die Vorderseite der beiden folgenden Medaillen ist von dem Modell der vorhergehenden abgeformt, die kleinen Aenderungen sind nur Folge der Ciselierung. Also sind auch die folgenden von Laurana, wenn sie auch dessen Namen nicht tragen. Der Schriftrand der No. 7 ist fortgefallen, und die Schrift steht nun näher an dem Kopf, welcher sie oben und unten durchschneidet.

1469.

8., (68 MM.)

DIVVS·LVDOVICVS·REX·FRANCORVM · Brustbild mit einem flockigen Hute, rechtshin.

SANCTI · MICHAELIS · ORDINIS · INSTITVTOR · und unten 1469. Das französische Wappen umgeben von der Kette des Michaels-Ordens.

Trésor Méd. Franc. I III 4; Heiss No. 7.

9., (68 MM.)

Dieselbe Umschrift, derselbe Kopf, nur durch die Ciselierung etwas verändert.

Die Kehrseite fehlt.

Friedlaender'sche Sammlung; Heiss No. 8.

Die folgende Medaille hat keinen Künstlernamen, sie scheint aber hierher zu gehören:

10., (83 MM.)

HIC · IN · TERRIS · MERVIT · SIBI NOMEN OLIMPO · Brustbild rechtshin mit Mütze.

Die Kehrseite fehlt.

Heiss No. 10.

Wohl nicht ein Dichter, wie dort gesagt ist, sondern ein Musiker, etwa ein Flötenbläser aus der Umgebung des Renatus, denn Olympus der Schüler des Marsyas war berühmt als Flötenbläser.

Eine Medaille ohne Künstlernamen, welche Herr Heiss nicht erwähnt, führe ich hier an, da der Dargestellte dem Kreise des Renatus angehört und da die Medaille, soweit sich nach der Abbildung urtheilen lässt, eine gewisse Stilverwandtschaft mit den Arbeiten des Laurana zeigt; namentlich ist die Figur der Kehrseite in der etwas steifen Anordnung diesen Arbeiten ähnlich.



Das Original hat 85 MM. Durchmesser.

11., (85 MM.)

IO · MATHAROM · D · DE · SALIGNACO · EQVES · IVRIV · DOCTOR COMES · PALLATINII (so). Brustbild linkshin, mit Mütze, um den Hals eine Kette, an der ein Doppelkreuz hängt.

MAGNVS · IN · PROVINCIA · PRESIDENS · CONSILLIA9 CANBELLANVS · REGIVS · Matheron stehend von vorn gesehen; er trägt eine kleine Mütze, ist geharnischt, hat um den Hals die Kette mit dem Kreuz, und über der Rüstung einen Mantel, in

der Rechten ein aufwärts gekehrtes Schwert, mit der Linken ein Buch vor der Brust haltend. Zu seiner Rechten steht sein Wappen am Boden; zu seiner Linken wächst eine Lilienpflanze mit drei Blumen, dicht unter diesen umgiebt eine Krone den Stengel. Am Fusse der Pflanze ein kleiner zottiger Hund; eine Rolle umwindet den Stengel, auf welcher FIDES SERVATA DITAT steht.

Fauris de St. Vincens Monnaies et médailles des Comtes de Provence, Médailles et jettons frappés en Provence.

Johann von Matheron starb 1495. Schwert und Buch, Rüstung und Mantel bezeichnen den Ritter und Rechtsgelehrten. Fauris meint, der Medaillon sei nach 1474 gemacht, da Matheron in diesem Jahre den Orden S. Johann vom Lateran erhalten, welchen er hier trage. Ist dies richtig, so wäre der Medaillon doch nur einige Jahre jünger als die von 1469, und könnte also, der Zeit nach, wohl von Laurana sein. Dass das Relief hoch ist, wie Fauris sagt, passte nicht recht für diesen Künstler, allein desto besser passt die etwas steife und überladene Anordnung der Kehrseite.

MEDAILLEN VON LYON UND AUS DER UMGEGEND.

Herr Natalis Rondot in Paris beabsichtigt über diese Medaillen Mittheilungen zu machen, zu welchen er dem Archiv in Lyon das Material entnommen hat. Da seine Arbeit zu meinem Bedauern noch nicht erschienen ist, gebe ich was ich gesammelt habe.

Eine in Guichenon's Papieren gefundene Nachricht, welche Graf Soultrait in der Revue Numismatique 1855 S. 46 bekannt gemacht hat, ergiebt dass der grosse Medaillon, welchen die Stadt Lyon 1499 dem König Ludwig XII. von Frankreich und seiner Gemahlin Anna von Bretagne gewidmet hat, von Nicolaus und Johann de St. Priest modelliert und von dem Goldschmied Jehan Lepere gegossen worden ist. Die Worte lauten: A maistres Nicolas et Jehan de Saint Priest pour la taille et facon de pourtraitz de molles faiz por la medaille ordonnée pour le pn̄t (présent) fait a la d. dame (Königin Anna) IIII escus dor. Ein Exemplar von Gold ward ihr überreicht, eins in Bronze erhielt das Stadthaus.

Ein Goldexemplar, 293 Ducaten (1022 Gramm) schwer, besass einst unser Königliches Münzkabinet. Der König Friedrich Wilhelm I. besuchte bald nach seiner

Thronbesteigung das Münzkabinet und befahl 319 Goldstücke, darunter auch dieses und ein kleines hierher gehöriges einzuschmelzen. Die meisten dieser 319 Stücke waren, wie das Verzeichniss zeigt, wertlose moderne Medaillen, aber 10 oder 12 sind unersetzlich. Alle antiken Münzen liess er unberührt.

Eine andre Arbeit dieser Lyoner Künstler ist der vom Grafen Soultrait nicht erwähnte grosse Medaillon auf die Hochzeit des Herzogs Philibert von Savoyen mit Margarethe, der Tochter des Kaisers Maximilian, welche 1501 in Bourg en Bresse stattfand. Auf der Rückseite steht am Schlusse der Umschrift BURGUS, der Name der Stadt, die den Medaillon widmete.

Es bleibt beim Vergleiche dieser Medaillons mit dem Ludwig's XII. kein Zweifel, dass sie beide von derselben Hand sind; jener ist von 1499, dieser von 1501, jener von Lyon, dieser von dem nahen Bourg; beide liegen mir in den schönen Exemplaren vor, welche mit meines Vaters Sammlung in das Königl. Münzkabinet gelangt sind.

Ob die Künstler, die diese Medaillen modelliert haben, auch an den schönen und reichen bronzenen Grabdenkmälern desselben Herzogs Philibert und der Margaretha mitgearbeitet haben, welche sich in der Abtei Brou unweit Bourg befinden, ist wohl zu bezweifeln, da diese Monumente dreissig Jahre später (1531) entstanden sind als die Medaillen.[1])

Ein dritter Medaillon von 1494 aus Vienne, also aus derselben Gegend und derselben Zeit, ist ebenfalls diesen Künstlern zuzuschreiben. Er stellt die Königin Anna sitzend dar, mit dem Dauphin, welcher 1492 geboren war und 1495 starb, auf dem Arm; er hält seinen Delphin in der Hand.

Cicognara fällt (Th. II. S. 451) über den Medaillon Ludwigs XII. (die andern kannte er wohl nicht) ein strenges Urtheil. Er war für seine vaterländische Kunst so voreingenommen, dass ihm keine Empfänglichkeit für die andrer Nationalitäten blieb. Wenn auch diese Lyoner Künstler weder die freie grossartige Auffassung mancher Italienischen noch die geistige lebendige Treue und die liebevolle Ausführung der Deutschen Medaillen besitzen, so haben sie doch eine eigenartige naive Wahrheit, man fühlt das redliche Streben tüchtiger Männer, die vom festen Boden des Handwerks zur Kunst sich zu erheben bemüht sind.

Dem einen grossen Medaillon, welchen Graf Soultrait von den dreien kannte die ich anführe, hat er zwei kleine Medaillen hinzugefügt, die einseitige des Königs Ludwigs XII. und die Karls VIII. und der Anna von Bretagne. Von dieser letzteren ward gesagt (Revue numismatique 1840 S. 365) sie sei nur aus Beschreibungen bekannt, allein sie war in dem berühmten Werke von Argelati und dem noch bekannteren von Mieris abgebildet.

Zu diesen beiden kleinen Medaillen tritt nun noch eine dritte, von Ludwig XII. und Anna von Bretagne, so dass wir drei grössere und drei kleinere haben. Sie stimmen im Stil durchaus überein, auf fast allen ist das Feld mit den Wappenzeichen der dargestellten Fürsten übersäet, den Lilien von Frankreich, den Hermelinschwänzen von Bretagne u. s. w. Zwei haben Punkte zwischen den einzelnen Ziffern der Jahreszahl, zwei haben Bibelsprüche als Aufschrift. Wie den Orten so auch der Zeit nach gehören sie zusammen, sie sind alle sechs in acht Jahren entstanden, wie die folgende chronologische Zusammenstellung zeigt.

---

[1]) Abbildungen, auch der Einzelheiten, finden sich bei Litta Famiglie Celebri, Casa di Savoia XLVI parte I.

No. 4. 1493 Karl VIII. und Anna von Bretagne.
„ 3. 1494 Anna mit dem Dauphin.
„ 1. 1499 Ludwig XII. und Anna von Bretagne.
„ 5. 1499 Dieselben.
„ 6. 1499 oder 1500 Ludwig XII.
„ 2. 1501 Philibert von Savoyen und Margarethe von Oesterreich.

In der folgenden Beschreibung sind die drei grossen Medaillons 1, 2, 3 vorangestellt; sie sind gegossen und haben hohes Relief. Die kleinen sind flach wie Münzen, No. 4 liegt mir vor; bei No. 5 ergiebt das geringe Gewicht, dass sie nicht dick gewesen sein und kein hohes Relief gehabt haben kann, No. 6 kenne ich nur aus der Abbildung und kann also nicht sagen, ob das Relief flach ist, es scheint so.

Diese Stücke 4 und 5 sind geprägt (gegossene Exemplare sind Abgüsse von geprägten). Die Aufschrift auf No. 4: Respublica Lugdunenis conflavit passt zwar nicht für geprägte Medaillen, allein diese Aufschrift ist wohl nur eine missverständliche Wiederholung der Aufschrift auf dem grossen gegossenen Medaillon No. 1: sic fui conflata.

1499. Ludwig XII. und Anna von Bretage.

1., (112 MM.)

+FELICE·LVDOVICO·REGNĀTE· DVODECIMO·CESARE·ALTERO· GAVDET·OMNIS·NACIO· Brustbild rechtshin, mit einer Mütze, welche von der Krone umgeben ist, um die Brust die Kette des Ordens vom h. Michael. Unter dem Brustbild ein Löwe, das Wappenthier von Lyon. Das Feld ist mit Lilien verziert.

+ LVGDVN̄·RE·PVBLICA·GAVDĒTE·BIS·ANNA·REGNANTE· BENIGNE·SIC·FVI·CONFLATA· 1499· Das gekrönte Brustbild der Königin linkshin. Unten der Löwe. Das Feld ist halb mit Lilien, halb mit Hermelinschwänzen verziert.

Friedlaender'sche Sammlung; die Königliche Sammlung besitzt auch ein Exemplar von Messing, welches ein neuerer Abguss ist, wie schon daraus hervorgeht, dass es nur 110 MM. Durchmesser hat; Luck Sylloge numismatum elegantiorum S. 1 und 2. Erwähnt von Cicognara II S. 451 der Folioausgabe und Revue num. 1840 S. 365.

Das bis regnante bedeutet, dass Anna von Bretagne zuerst mit König Karl VIII. und nach dessen Tode mit König Ludwig XII. verheirathet war. Die Aufschrift der Vorderseite hat eine wahrscheinlich zufällige Aehnlichkeit mit der auf Münzen von Nicaea und andern kleinasiatischen Städten: *Κομόδου βασιλεύοντος ὁ κόσμος εὐτυχεῖ.*

1501. Philibert II. von Savoyen und Margarethe von Oesterreich.

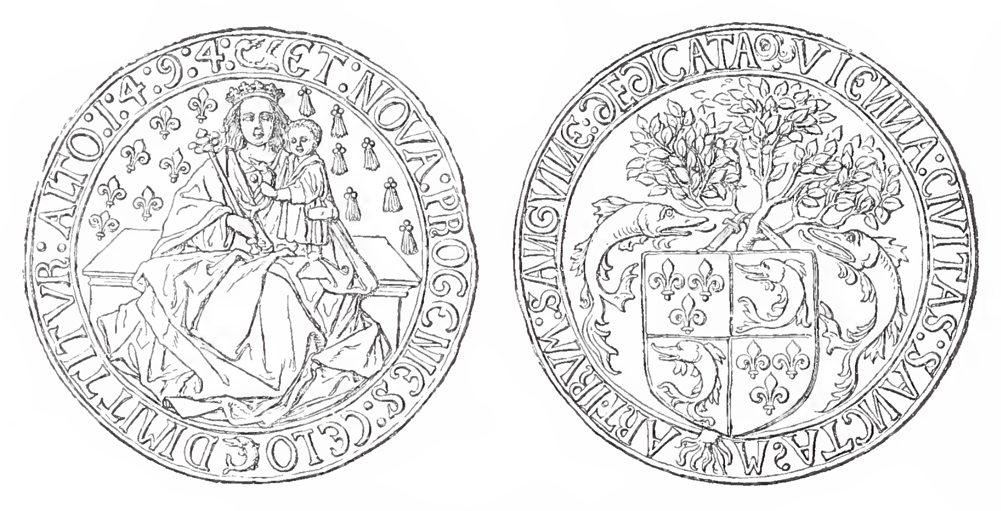
2., (105 MM.)

PHILIBERTVS · DVX · SABAVDIE · VIII · MARGVA · MAXI · CAE · AVG · FI · D · SA : Die sich anschauenden Brustbilder des herzoglichen Paares. Das Feld ist mit Liebesknoten und Masslieben (Margharite) bestreut, unten vor den Brustbildern ist ein geflochtener Hag.

GLORIA · IN · ALTISSIMIS · DEO ET · IN · TERRA · PAX · HOMINIBVS: BVRGVS : Die Wappen des Paares in einem Schilde, zu Seiten FE RT, umher drei Liebesknoten (ein Abzeichen des Hauses Savoyen) und zwei Masslieben.

Friedlaender'sche Sammlung; Köhler Münzbelustigungen Th. XV S. 121; Litta Casa di Savoia Fasc. XLVI Parte VII Medaillentafel No. 1; Herrgott Th. 1 S. 59 Tafel XVII No. 81. Heraeus Tafel XXIV 9; Trésor Méd. ital. II XX 4, in der Beschreibung S. 18 fehlt das Wort BVRGVS.

1494. Königin Anna als Gemahlin Karls VIII. und ihr Sohn.



Das Original hat 69 MM. Durchmesser.

3., (69 MM.)

ЄT : NOVA : PROGЄNIЄS : CЄLO (kleiner Delphin) DIMITTITVR : ALTO : 1 : 4 : 9 : 4 : Die Königin mit der Krone, auf einem breiten Sitz sitzend, von vorn gesehen, sie hält in der Rechten das Scepter und auf

VIЄИИA : CIVITAS : SAИCTA : MARTIRVM : SAИGVIИЄ : dEdICATA · Lorbeerbaum, an dem das Wappen des Dauphin hängt, zwei phantastische Delphine als Schildhalter. Das Wappen ist viergetheilt, das erste

dem linken Arm den Dauphin, welcher einen Delphin in der Linken hält. Das Feld ist zu ihrer Rechten mit Lilien, zu ihrer Linken mit Hermelinschwänzen bestreut.

und vierte Feld enthalten die Lilien, das zweite und dritte den Delphin. Unter dem Schilde ist die Wurzel des Lorbeerbaumes sichtbar.

Ein silbernes Exemplar lag mir im Jahre 1869 vor.

Der Dauphin war 1492 geboren und starb 1495.
Diese Medaille erinnert mehr an die Siegel als die vorhergehenden.

DIE KLEINEN MEDAILLEN.

1493. Karl VIII. und Anna von Bretagne.

4., (38 MM.)

+ FELIX : FORTVNA : DIV : EXPLORATVM : ACTVLIT : 1 :4 : 9 : 3. Das gekrönte Bildniss rechtshin, mit der Ordenskette vom h. Michael. Im Felde Lilien.

+ : R : P : LVGDVNEN : ANNA : REGNANTE : CONFLAVIT : Das gekrönte Bildniss der Anna mit einem Mantel, der mit Hermelinschwänzen besetzt ist, auf der Brust hängt ein Kreuz. Das Feld ist halb mit Lilien halb mit Hermelinschwänzen geziert. Unter dem Brustbild ein Löwe, das Wappen von Lyon.

Königliche Sammlung, ein Bronze-Abguss; Argelati de monetis Italiae Th. III Tafel XVI 2 ein schlechter Holzschnitt eines silbernen Exemplars; Mieris Nederlandsche Vorsten Th. I S. 238 schöner Kupferstich eines goldenen Exemplars; Revue num. 1840 S. 365 und 1848 S. 23 Tafel II 1, ein silbernes; Trésor Méd. franç. I Tafel III 5. Im Pariser Münzkabinet befinden sich goldene, silberne und bronzene Exemplare.

1499. Ludwig XII. von Frankreich und seine Gemahlin Anna von Bretagne.

5.,

Ludovico XII. regnante Caesare altero gaudet omnis natio. Effigies inter lilia.

Anna Regina, hac vivente omnis laetabitur terra. Effigies coronata.

So wird die Medaille mit der Gewichtsangabe 10 Dukaten in dem von Beger verfassten handschriftlichen Katalog der Königlichen Sammlung beschrieben, und dann wieder, nicht ganz genau, im Verzeichniss der 319 Goldmünzen, welche 1713 eingeschmolzen wurden, unter No 33. Die Grösse ist nicht angegeben, das Gewicht

zeigt, dass es ein kleines und flaches Stück von etwa 30 oder 40 MM. gewesen sein muss.

Die Umschrift ist eine Abkürzung von der auf No. 1. Inter lilia bedeutet gewiss, dass das Feld mit den Wappen-Lilien bestreut war.

1499 oder 1500. Ludwig XII.

6., (29 MM.)

VIVE * LE : ROY DE : FRANCE · Brustbild mit Mütze rechtshin, um die Mütze die Krone, um den Hals die Kette des Ordens des h. Michael. Unter dem Brustbild der Löwe von Lyon.

Die Kehrseite fehlt.

Revue num. 1844 S. 234.

Der König war in den Jahren 1499 und 1500 in Lyon.

DIE KUPFERSTICHSAMMLUNG DER STADT BRESLAU.

VON MAX LEHRS.

Mit der Eröffnung des Schlesischen Museums der bildenden Künste im Juni 1880 wurde die ziemlich umfangreiche Kupferstichsammlung der Stadt Breslau aus den Räumen der Stadtbibliothek in den hellen vielfenstrigen Saal der neuen Kunstpflegestätte überführt, welcher in Zukunft die Werke des Kunstdruckes und der Photographie beherbergen soll. Damit wurde die Sammlung eigentlich erst ans Licht gezogen und der erste Schritt gethan, sie dem Publikum der schlesischen Hauptstadt zugänglich zu machen.

Die Bedeutung der Breslauer Kupferstichsammlung ist, obgleich dieselbe ja manches wertvolle Blatt, selbst einige Raritäten besitzt, dennoch vielfach überschätzt worden. Ihr Wert liegt zum grössten Teil in der nachweisbar bis in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zurückreichenden Entstehungszeit der Sammlung. Viele seltene Blätter jener fruchtbaren Periode, die heut auf Auktionen mit exorbitanten Preisen bezahlt werden, konnten sicher von dem ersten Besitzer mühelos erworben werden. So finden sich namentlich die Rembrandt'schen Landschaften in wundervollen gratigen Abdrücken, am schönsten jene mit den drei

Bäumen, B. 315. Ferner Berghem's herrliche Morgenlandschaft mit dem Dudelsackbläser, B. 4, die den Liebhabern unter dem Namen „Der Diamant" bekannt ist, ein schönes Werk von Abraham Blooteling mit einigen frühen von Wessely nicht beschriebenen Plattenzuständen und ein Waterlo, zu dessen Vollständigkeit nur drei Nummern, darunter das berühmte in den wenigsten Sammlungen vorhandene Blatt, B. 38, fehlen.

Die bis zur Eröffnung des Schlesischen Museums in der Stadtbibliothek aufbewahrte Kupferstichsammlung gehört teils zur Maria-Magdalenen-Bibliothek, teils zur Rhediger'schen. Erstere ist Eigentum der Maria-Magdalenen-Kirche und besteht aus zwei Hauptteilen, der Loewenstaedt'schen und der Saebisch-Hubrig'schen Sammlung.

Ernst Benjamin von Loewenstaedt vermachte bereits 1719 testamentarisch seine Bücher und Kupferstiche der Maria-Magdalenen-Bibliothek. Nach seinem Tode (1729) kamen 1731 im August 54 Kupferstichbände an die Bibliothek. Diese 54 Bände wurden mit 28 anderen Bänden vereinigt, welche der Bibliothek schon früher gehörten, und deren Herkunft nicht festzustellen ist.

Die Saebisch-Hubrig'sche Sammlung enthielt 48 Bände Kupferstiche und kam 1767 an die Kirche. Sie vermehrte sich durch Zuwachs von anderer, nicht mehr bekannter Seite bis zum Jahre 1817 auf 62 Bände. Beide Sammlungen gingen im Oktober 1866 an die Stadtbibliothek über. Dort wurden die Blätter aus den 144 Bänden herausgenommen und auf Kartons gelegt, die in Mappen verwahrt wurden.

Die heute sogenannte Rhediger'sche Kupferstichsammlung führt ihren Namen insofern mit Unrecht, als Thomas v. Rhediger selbst wohl Bücher und Werke der Kleinkunst, aber keine Kupferstiche sammelte. Mit der durch ihn gestifteten Bibliothek wurde im Juni 1689 die Kupferstichsammlung des 1688 verstorbenen Albrecht von Saebisch, Hauptmanns der rothen Kompagnie und Inspektors der städtischen Zeughäuser, vereinigt, und so gelangte die 104 Bände umfassende Sammlung unter dem irrtümlichen Namen der Rhediger'schen an die Stadt.[1])

Da nun die so gesammelten Blätter seit zwei Jahrhunderten ihren ersten Aufbewahrungsort, Breslau, niemals verlassen haben, sind sie Dank den vorsorglichen Bestimmungen des ersten Besitzers der im vorigen Jahrhundert grassierenden Beschneidungswut glücklich entronnen und haben zum grössten Teil Papierränder bewahrt, die heutzutage wohl geeignet sind, den Enthusiasmus jedes Sammlers hervorzurufen. — Am interessantesten ist dieser völlig intacte Zustand bei den Kupferstichen und Holzschnitten Dürers. Dieselben scheinen eben aus der Presse hervorgegangen, so blendend weiss und unversehrt ist ihr Papier.

Vermöge der trefflichen Erhaltung der Ränder ist es mir möglich gewesen, die ungefähre Grösse der Formate,[2]) nach welchen Dürer seine Kupferstiche im Tagebuch der niederländischen Reise einteilt, festzustellen. Eine Zusammenstellung sämmtlicher Blätter mit vollem Rand nach den Formaten mit Angabe der Maſse, wird das am besten zeigen:

---

[1]) Die genaueren Angaben über die Geschichte der Sammlung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Markgraf, Bibliothekar an der Stadtbibliothek zu Breslau.

[2]) Das dritte Format: „viertel Pögen" fehlt gänzlich. Einzig die Jungfrau mit der Sternenkrone B. 31 hat breiten Rand und misst 174 : 124 mm. Da der Abdruck aber mager ist und nicht wie die übrigen aus der Magdalenen-Sammlung stammt, kommt er hier nicht in Betracht.

a) „ganz Stück".

Bartsch.	28.	Der verlorene Sohn	359 : 277 mm
	44.	Die heilige Familie mit dem Schmetterling	357 : 273 „
	57.	St. Eustachius	385 : 290 „
	60.	St. Hieronymus im Gehäus	359 : 274 „
	71.	Die Entführung der Amymone	358 : 275 „
	74.	Die Melancholie	359 : 281 „
	99.	Die grosse Kanone	358 : 274 „

b) „halb Pögen".

Bartsch.	2.	Weihnachten	298 : 203 „
	19.	Christus im Oelgarten	298 : 192 „
	26.	Das Schweisstuch von einem Engel gehalten	286 : 189 „
	37.	Die Jungfrau von einem Engel gekrönt . .	300 : 202 „
	38.	Die Jungfrau mit dem gewickelten Kinde .	300 : 203 „
	39.	Die Jungfrau von zwei Engeln gekrönt . .	300 : 205 „
	40.	Die Jungfrau an der Mauer	300 : 204 „
	41.	Die Jungfrau mit der Birne	298 : 202 „
	42.	Die Jungfrau mit dem Affen	300 : 203 „
	63.	Die Busse des heiligen Chrysostomus . .	298 : 203 „
	70.	Das Studium von fünf Figuren	298 : 204 „
	75.	Die vier nackten Frauen	298 : 194 „
	76.	Der Traum	301 : 203 „
	88.	Die Versammlung der Kriegsleute	300 : 194 „
	93.	Der Liebesantrag	300 : 201 „
	94.	Der Spaziergang	301 : 195 „
	95.	Die Missgeburt des Schweins	300 : 201 „
	96.	Das kleine Pferd	296 : 193 „
	97.	Das grosse Pferd	300 : 200 „
	100.	Das Wappen mit dem Hahn	300 : 198 „
	101.	Das Wappen mit dem Todtenkopf . . .	300 : 204 „
	104.	Friedrich von Sachsen	300 : 201 „
	105.	Philipp Melanchthon	300 : 203 „

Nach der vorstehenden Aufstellung erhielten wir für das Format a) ein Maximalmafs von 359 : 277 mm, welches nur durch den besonders grossen Eustachius überstiegen wird. Für das Format b) ergiebt sich eine Grösse von 301 : 205 mm. Das Mafs der Formate aus den verschiedenen Fabriken festzustellen, ist nicht möglich, da die Bogen, welche Dürer zum Abdruck seiner Kupferplatten benützte, nicht ihren Naturrand behielten, sondern mit dem Messer zugeschnitten wurden. Es findet sich in den Blättern des grossen Formates vier Mal das Wasserzeichen des Kruges[1]), zwei

[1]) B. 57. 60. 71. 74.

Mal das der hohen Krone[1]) und einmal das des Ankers.[2]) Von den 23 Blättern des mittleren Formates weisen nur fünf ein Wasserzeichen auf, und zwar drei den Krug[3]), eines das gotische P[4]) und eines den stehenden Hund.[5])

Es muss nach dieser Aufzählung befremden, dass in einem so vortrefflich erhaltenen Dürer-Werk gerade die Hauptblätter des Meisters, wie Adam und Eva, der büssende Hieronymus, die Wirkung der Eifersucht, die Nemesis, Ritter, Tod und Teufel fehlen. Dieser Umstand ist aufrichtig zu beklagen, doppelt, da kein Zweifel obwalten kann, in welche Liebhaberhände die kostbaren Blätter geraten sind. Es finden sich nämlich gerade die fehlenden Blätter B. 1. 61. 77 und 98 in schlechten späten Abdrücken ohne Papierrand, B. 73 in einer gegenseitigen Kopie. Dieser „Ersatz" stammt nicht wie alle übrigen Blätter aus der Magdalenen-Sammlung, sondern aus jenen Mappen verschiedener Provenienz, die den Kollektivnamen Rhediger'sche Sammlung tragen.

Die Abdrücke mit vollem Papierrand sind sämmtlich von erster Schönheit und übertreffen an Wärme und Harmonie der Farbe die meisten in öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Exemplare.

Die Erhaltung der Holzschnitte Dürers ist eine ebenso treffliche wie die der Kupferstiche. Es fehlen nur leider die drei grossen Holzschnittfolgen und die kleine Passion gänzlich.[6]) Das Format lässt sich wie bei den Kupferstichen in ganze und halbe Bogen teilen, deren Mafse denen der Stiche genau entsprechen. Wenn ich von ihnen dennoch eine der ersten analoge Aufstellung gebe, so geschieht es mehr um zu zeigen, dass das Holzschnittwerk viele in ersten Abdrücken seltene Blätter umfasst.

a) „ganz Stück".

Bartsch.	3.	Die Anbetung der Könige	360 : 281 mm
	53.	Das Abendmahl	360 : 280 „
	97.	Die heilige Familie mit dem Zither spielenden Engel	360 : 273 „
	101.	Die Madonna mit vielen Engeln	360 : 281 „
	103.	St. Christophorus	360 : 262 „
	136.	Das Rhinoceros	359 : 274 „

b) „halb Pögen".

Bartsch.	55.	Christus am Kreuz	300 : 202 „
	59.	Der Calvarienberg	298 : 203 „
	96.	Die heilige Familie	298 : 202 „
	99.	Die heilige Familie mit vier Engeln	298 : 201 „
	100.	Die heilige Familie im gewölbten Zimmer	298 : 202 „

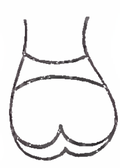
[1]) B. 28. 44.
[2]) B. 99.
[3]) B. 37. 38. 105.
[4]) B. 63.
[5]) B. 97.
[6]) Ich spreche immer nur von Blättern mit vollem Rand und in frühen Abdrücken, da die Sammlung einzelne Blätter aus den beiden Passionen und dem Marienleben in geringen Abdrücken besitzt.

104.	St. Christoph mit den Vögeln	298 : 202 mm
107.	St. Paulus und Antonius	298 : 201 „
108.	Die Heiligen Stephan, Gregorius und Laurentius	298 : 202 „
110.	St. Franziscus empfängt die Wundmale	300 : 202 „
111.	St. Georg	298 : 201 „
112.	Die Heiligen Johannes und Hieronymus	298 : 196 „
113.	St. Hieronymus in der Grotte	282 : 198 „
114.	St. Hieronymus in der Zelle	299 : 203 „
118.	Drei stehende Bischöfe	298 : 202 „
132.	Der Tod und der Soldat	299 : 203 „
	Die Verse:	299 : 204 „
133.	Der Schulmeister	300 : 202 „
	Die Verse:	298 : 201 „

Die vorstehenden Holzschnitte sind sämmtlich in ersten Abdrücken, so B. 53 mit den vier Strichlein in der Schüssel, B. 101 vor dem Plattensprung, B. 136 mit der Ueberschrift von fünf vollen Zeilen. Die Flugblätter B. 55 und 132 haben die alte Schreibweise in Ueberschrift und Versen.

In den Blättern des kleineren Formates findet sich zweimal das Wasserzeichen der hohen Krone[1]), eben so oft der Ochsenkopf[2]), fünf Mal die Wage[3]) und einmal der Reichsapfel.[4]) Von den grösseren Holzschnitten hat B. 3 das Wasserzeichen des Ochsenkopfes, B. 53 die hohe Krone, B. 136 den Anker und B. 101 den Ochsenkopf mit dem Caduceus.

Die heilige Familie mit dem Zither spielenden Engel B. 97 und der heilige Christophorus B. 103 haben ein bei Hausmann nicht aufgeführtes Wasserzeichen.[5])



Dasselbe befindet sich bei beiden Blättern in der Mitte des oberen Randes und gleicht von der Seite gesehen, einem grossen B. Die Drahtstäbe des festen weissen Papiers haben einen Abstand von 27—28 mm.

An Blättern des XV. Jahrhunderts ist die Sammlung verhältnissmässig arm. Besonders wertvoll sind nur zwei sehr alte Kupferstiche, welche sich ehedem auf den Innenseiten eines Buchdeckels angeklebt fanden. Derselbe enthält mehrere Handschriften aus der Mitte des XV. Jahrhunderts[6]) und ist auf der Stadtbibliothek verblieben, während die Stiche losgelöst und in das Museum überführt wurden. Beide

[1]) B. 55 und 110.

[2]) B. 96 und 133.

[3]) B. 100. 104. 108. 111. 112.

[4]) B. 132.

[5]) Das Wasserzeichen scheint bisher nicht bekannt zu sein. Es fehlt selbst in der Sammlung von seltenen Papierzeichen des Herrn Joseph Schönbrunner in Wien.

[6]) Die erste Handschrift (Hs. 304) ist datiert von 1465. Der folgende Teil ist von einer anderen, aber mit der ersten ziemlich gleichzeitigen Hand mit anderer Tinte

Blätter tragen keinerlei Bezeichnung, stammen aber offenbar von verschiedenen Meistern her und sind nicht gleichzeitig entstanden.

Das ältere von beiden, die Geburt Christi, ist in der Komposition ansprechend, die Typen sind aber noch ziemlich roh: In einem verfallenen Gebäude kniet Maria anbetend vor dem neugeborenen Kinde, welches, von einer Strahlenglorie umgeben, nackt am Boden liegt. Rechts sitzt Joseph, den Kopf in die Hand gestützt, neben einem Verschlag, unter dem der Esel grast. Ausserhalb der Mauer zur Linken wird der Kopf des Ochsen sichtbar, dahinter ein Fluss und bewaldete Anhöhen. Im Hintergrunde links erscheint der Engel dem erstaunten Hirten, vor welchem in merkwürdig kleinem Mafstabe fünf als Schafe gekennzeichnete Tiere weiden. Der Engel von übermenschlicher Grösse, die wohl nicht allein der mangelhaften Perspektive zuzuschreiben ist, sondern vielmehr vom Stecher beabsichtigt wurde, hält eine Schriftrolle mit den Worten: „Puer natus in Betlahem Jesus".[1]) In der Mitte schweben drei Cherubim mit dem „Gloria in excelsis Deo". In der Höhe misst der Kupferstich 194 mm und in der Breite 156 mm. — Das Papier ist sehr fest, leicht gebräunt und der Rand bis auf einige Wurmlöcher wohl erhalten. Die Entfernung der Drahtstäbe schwankt zwischen 38 und 40 mm.

Dieser nirgends beschriebene Kupferstich scheint niederrheinischer Herkunft zu sein. Die Komposition ist nicht ohne Verdienst und die beiden Hauptfiguren Maria und Joseph zeugen von eifrigem Streben nach Innigkeit und Wahrheit des Gesichtsausdruckes, welcher nur Mangel an technischer Gewandtheit in der Führung des Grabstichels unüberwindliche Schranken entgegenstellte. Die Terrainbehandlung, die vielfachen Irrtümer in der Perspektive, sowie die ganze Art der Komposition erinnern an alte Holzschnitte aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die Handhabung des Stichels deutet noch auf die Kindheit der Kupferstechkunst. Die Konturen sind sehr hart, die Taillen durchgängig fein und zart, nirgends kommen Querschraffierungen vor, selbst nicht in den tiefsten Schatten. Dieselben werden vielmehr durch kurze Strichelchen angedeutet, welche sehr spitze Winkel bilden und gleichmässig dicht neben einander stehen. Der Stich ist in einem blass-schwärzlichen Ton gedruckt.

Zieht man alle diese Eigentümlichkeiten in Betracht, so kommt man zu dem Ergebniss, dass der Stecher unseres Blattes mit hoher Wahrscheinlichkeit jener unmittelbare Vorgänger des Meisters E. S. ist, dessen äusserst seltene Stiche Passavant vol. II pag. 9 und ff. beschreibt, und den er den Meister von 1464 nennt.[2])

Der zweite Stich, das Christus-Kind im Bade vorstellend, ist ohne Zweifel später entstanden. Dafür spricht die freiere, eine geübte Hand verratende Technik. —

---

geschrieben. Zuletzt steht eine deutsche Uebersetzung der böhmischen Chronik des Pulkawa, die bis 1459 fortgeführt wurde, ein Zeichen, dass die Handschrift bald nachher geschrieben ist.

[1]) Das letzte Wort ist schwer zu entziffern, kann aber wohl nur „Jesus" heissen, welches Wort auch dem Sinne nach am besten passt.

[2]) Duchesne in seinem „Voyage d'un Iconophile" pag. 188 benennt ihn nach den Spruchbändern mit lateinischen Sätzen in gotischer Schrift, welche sich auf der Mehrzahl seiner Blätter finden, den „maître aux banderoles". Bei Renouvier, „Histoire de l'origine et du progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne" heisst er sehr zutreffend nach seiner eigentümlichen Technik der „maître au plumetis". In allerjüngster Zeit hat Professor Henry Hymans in geistvoller Weise versucht, den Meister von 1464 mit Roger van der Weyden zu identifizieren: Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. Roger van der Weyden. (Extract du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.)

Rechts sitzt Maria in einem gotischen Gestühl mit Vorhängen und hält ein Buch, in welchem sie liest. Links kniet eine Magd, damit beschäftigt, das Kind (ohne Nimbus) in einem Kübel zu baden. Dahinter erblickt man eine offene Galerie, auf deren Brüstung ein Blumenkübel steht, und weiter hinaus auf dem Gipfel eines Hügels burgartige Gebäulichkeiten. Die Höhe des Blattes beträgt 180, die Breite 144 mm. Das Papier ist wie bei dem erstbesprochenen Stich stark gebräunt und hat einen kleinen Ochsenkopf mit Stange und Stern als Wasserzeichen. Die Drahtstäbe sind 35—39 mm von einander entfernt. Der sehr breite Rand ist nur rechts etwas zerrissen. Links bemerkt man mit verblichener Tinte von einer Hand des XVI. Jahrhunderts ein unleserliches Wort (vielleicht „mundus").

Offenbar steht das Blatt in Beziehung zu den Stichen des Meisters E. S. — Darauf deutet schon der eigentümlich niederdeutsche Typus der Köpfe. Die Manier erinnert zumeist an jenen Schüler des genannten Stechers, welcher in der Kunstgeschichte unter dem Namen des Meisters der Sibylle bekannt ist. Besonders die langen überschlanken Finger, die eigentümliche Art der Behandlung der Schattenpartien deuten auf diesen Künstler. Auch der Blumenkübel mit der sonderbar geformten Pflanze hat sein Urbild auf einem Stich des Meisters der Sibylle, nämlich auf jener nur in einem Exemplar bekannten Geburt Christi, welche sich ehedem in der Sammlung des Grafen von Enzenberg[1]) befand. Endlich kommt auch das Wasserzeichen[2]) in Stichen des Meisters E. S. und dessen Schule vor.

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es mit einer gegenseitigen Kopie jenes Blattes zu thun, das bei Passavant vol. II pag. 69 No. 4 als ein Werk des Meisters der Sibylle und bei Bartsch vol. VI pag. 32 No. 85 unter den Stichen aus der Schule des Meisters E. S. beschrieben ist.[3])

Interessant ist ferner ein unbeschriebenes kleines Blättchen von Mair v. Landshut. Es stellt die heilige Katharina unter einem Baldachin sitzend dar. Die rechte Hand liegt auf einem Buch in ihrem Schosse, mit der Linken hält sie das Schwert, dessen Spitze am Boden ruht und auf die zerbrochenen Teile des Rades deutet. Rechts ist eine Balustrade, die sich hinter dem Baldachin links zum Hintergrund zieht, und dort schaut ein Engel mit reichem Lockenhaar und grossen Flügeln über die Mauer. Das allerliebste Köpfchen der heiligen Märtyrerin trägt auf den geflochtenen Haaren eine Krone. Sie blickt freundlich nach rechts. Auf derselben Seite unten steht der Name des Künstlers in der gewöhnlichen Schreibweise und rechts und links von dem Engel in dessen Schulterhöhe die Zahl 32, dergestalt, dass sich die 3 links, die 2 rechts befindet.[4]) Die Maſse betragen in der Höhe 131 mm und in der Breite 84 mm von der Einfassungslinie gerechnet, da ein Plattenrand nicht sichtbar ist.

---

[1]) Das Blatt wurde in der Versteigerung der Gräfl. Enzenberg'schen Sammlung um 2010 fl. verkauft und ist als unbeschriebener Kupferstich des Meisters E. S. abgebildet im 43. Auktionskatalog der Kunsthandlung von C. J. Wawra in Wien.

[2]) Abgebildet bei Weigel und Zestermann, die Anfänge der Druckerkunst. Vol. II pag. 341 No. 411.

[3]) Diese Vermutung hat bereits während des Druckes ihre Bestätigung gefunden. Wie mir Herr Inspektor Lindau aus Dresden schreibt, ist unser Blatt eine gleichzeitige Kopie von der Gegenseite nach dem im Dresdener Kabinet befindlichen Stich des Meisters der Sibylle. Die Komposition dieses Stiches ist wiederum einem runden Blättchen des Meisters von 1466 entlehnt, welches Passavant vol. II pag. 57 No. 152 anführt.

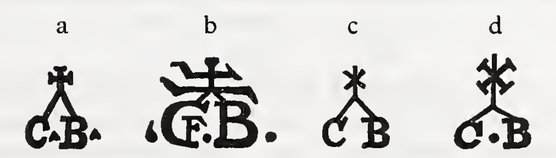
[4]) Ueber die Bedeutung dieser rätselhaften Zahl vermag ich Nichts zu sagen, da von einer Jahreszahl natürlich nicht die Rede sein kann. Möglich, aber nicht wahrscheinlich

Der Kupferstich ist in der bekannten Manier des Künstlers auf einem lichtbraunen Grundton äusserst zart mit Weiss gehöht und durch diese Manipulation, die mit feinem Verständniss durchgeführt wurde, hat der Meister namentlich in den brüchigen Faltenwurf Leben und Naturwahrheit gebracht.

Das Blättchen ist, wie gesagt, nirgends beschrieben, fehlt auch in sämmtlichen öffentlichen Sammlungen Deutschlands, ebenso in Wien, Paris, London, Brüssel, Basel, Bern, Zürich, St. Gallen, Winterthur, so dass das Breslauer Exemplar ein Unicum zu sein scheint. Es weicht in Zeichnung und Komposition so sehr von den bekannten Stichen des Meisters ab, dass es trotz seines kleinen Formates wohl verdient, hervorgehoben zu werden. Die Gestalt der Heiligen ist nicht im mindesten mager und gereckt, das Gesichtchen geradezu anmutig und durch die zarte Behandlung in zwei Farben besonders anziehend. Nur die Hände verraten im Gegensatz zur übrigen Zeichnung eine auffallende Schwäche. Alles in Allem genommen zeigt unser Stich den Künstler von einer ganz neuen Seite und beweist, dass er durchaus nicht als blosser Nachahmer des Israel van Meckenen gelten kann, dessen hässliche, knöcherne Gestalten die Mair'sche Katharina an Anmut und graziöser Zeichnung weit übertrifft.

Unter den vielen interessanten Blättern des sechszehnten Jahrhunderts, welche die Sammlung enthält, findet sich auch ein unbeschriebener Holzschnitt von Cornelis Bos. Derselbe ist von zwei Platten farbig gedruckt und trägt eine vierzeilige italienische Ueberschrift, welche mit den Worten: „Ritratto del mondo hodierno" beginnt.

In einem grossen Kreis, der unten von Kronos und zwei Teufelsgestalten getragen wird, sieht man Männer und Weiber allerlei Verbrechen begehen. Oben erscheint Christus als Weltrichter mit Kreuz und Schwert, zu seinen Seiten zwei Engel mit den Posaunen des jüngsten Tages und tiefer: Geiz, Verschwendung, Stolz und Niedrigkeit. Das Monogramm a) befindet sich unten rechts.



Vergleicht man das Monogramm a) mit dem Monogramm b) welches Nagler im II. Band der Monogrammisten unter Nr. 29 als das eines unbekannten Meisters C. F. B. anführt, so kommt man leicht auf die Vermutung, dass beide Chiffren *einem* Künstler angehören und zwar dem Cornelis Bos. Nagler beschreibt an der citierten Stelle einen grossen Holzschnitt, der im Stile der italienischen Schule der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts den Turm der Fortuna nach dem Motiv der Engelsburg in Rom darstellt:

„Die Göttin des Glücks steht auf der Erdkugel, welche sich oben auf dem Gipfel des Turmes über einem Rade bewegt. Vor dem Erdball, auf dem Rade sitzt der Papst in Begleitung von weltlichen und geistlichen Machthabern und Würdenträgern, teils sitzend, teils stehend. Leute von jedem Alter und Stande suchen auf angelegten Leitern von jeder Seite die Höhe des Turmes zu erreichen, Viele aber stürzen vom

---

wäre es, dass die Katharina aus einer numerierten Heiligen-Folge stammte, von welcher durch besondere Umstände der Nachwelt nur dies eine Blatt erhalten blieb.

Gipfel, Andere von den Leitern herab, während Tod und Zeit, die zu beiden Seiten des Turmes in der Luft schweben, durch Geschosse und Drohungen die Andringenden zurückzuhalten bemüht sind. Hin und wieder erklären italienische Reime die einzelnen Situationen, die mit Laune aufgefasst und mannigfaltig abgeändert sind. Unten rechts steht das Monogramm. Eine genaue Beschreibung findet man in der Geschichte der Königl. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen von C. v. Rumohr und J. M. Thiele pag. 28. Die Verfasser erkennen darin ein Werk von schönem cinquecentistischem Stile, über den Meister aber wagen sie keine Vermutung. Diese Art der Allegorisierung erinnert uns an ähnliche Erzeugnisse, welche von alten holländischen Meistern ausgingen. Der Zeichner und vielleicht auch der Schneider der Platten könnte daher Giov. Battista Franco sein, nämlich jener Johannes Franck oder Francken von Antwerpen, welcher um 1512 Schüler des Jacob von Utrecht war und später nach Italien sich begab. Er lebte lange Zeit in Rom und um 1550 wählte er Neapel zu seinem Aufenthalte."

Soweit Nagler. — Auch dieses Blatt befindet sich in der Breslauer Kupferstichsammlung, und ein Vergleich mit dem oben beschriebenen „Ritratto del mondo hodierno" beweist zur Evidenz, dass beide Darstellungen von einem Meister herrühren.

Zunächst ist jeder der beiden Holzschnitte von zwei Platten gedruckt, und die Grösse der Blätter fast die gleiche, nämlich bei dem ersten 644 mm Höhe zu 504 mm Breite und beim zweiten 632 zu 510 mm. Ferner sind die erklärenden Verse bei beiden in ähnlicher Weise durch die Darstellung verstreut. Drittens ist Zeichnung und Technik des Holzschnittes ganz gleichartig, und beide sind mit denselben Farbenplatten gedruckt, dergestalt, dass ein stumpfes Blau und ein tiefes Braunroth die vorherrschenden Farben bilden. Endlich findet sich das Monogramm an derselben Stelle, nämlich in der rechten unteren Ecke, und dieses Monogramm erweist sich bei näherer Betrachtung als dasselbe, denn der Buchstabe F kann nur ein verstecktes „fecit" bedeuten.

Dass die Form des Kreuzes über der Chiffre des Bos nicht beständig die gleiche sondern sehr veränderlich ist, beweist das bei Nagler abgebildete Monogramm c), welches statt des Kreuzes einen Stern trägt, und weiter ein viertes Monogramm d) mit liegendem Kreuz, welches sich auf einem Blatt im Berliner Kabinet befindet.

Die Art der Darstellung stimmt in allen wesentlichen Punkten, sowie im ganzen Habitus der Zeichnung mit den beiden vorgenannten überein. Der Holzschnitt, ebenfalls von zwei Platten, aber nicht farbig gedruckt, misst 510 mm in der Höhe und 760 mm in der Breite. Er trägt das Zeichen wie die beiden anderen unten rechts. Oben befindet sich die dreizeilige Inschrift: „Questo E un Torculo di Pouertade etc." Den einzelnen Gruppen sind gleichfalls erklärende Verse beigegeben. Es ist eine allegorische Darstellung auf die Ausnützung der Armen und die Strafen ihrer Bedrücker. — In der Mitte des Blattes wird eine Presse von vier auf der Höhe eines Hügels stehenden allegorischen Frauengestalten emporgehalten. Ueber ihr befindet sich der Tod, unter ihr der Zeitgott. Zwischen den beiden Brettern der Presse aber sieht man eine Menge Armer, deren herabströmendes Blut von einer Reihe von Leuten, die auf einer rund um die Hügelspitze laufenden Bank sitzen, mit dem Mund aufgefangen wird. Die Letzteren werden rücklings von Teufeln mit Schlingen und Haken überfallen und theils unten in den Höllenschlund geworfen, theils oben in grausamster

Weise gepeinigt. Abseits sitzen, durch Gebirge von der Hauptdarstellung getrennt, zu beiden Seiten je vier allegorische Frauengestalten der Tugenden.[1])

Somit scheint es zweifellos, dass das Monogramm b) mit den drei übrigen Zeichen identisch ist, und die „Rocca di Fortuna" kann wohl unbedenklich dem Cornelis Bos zugewiesen werden. Die Benutzung der Engelsburg zu der gedachten Allegorie dürfte sich aus dem Umstande erklären, dass der Künstler — um 1510 zu s' Bosch in Holland, nach Anderen 1506 zu Bois le Duc (Herzogenbusch) geboren — in Rom einen Kunsthandel betrieb.

Ueber den von Woltmann[2]) citierten seltenen Kupferstich nach Holbein's Triumph des Reichtums habe ich unlängst an anderer Stelle berichtet.[3]) Wenn ich hier noch einmal darauf zurückkomme, so geschieht es, weil ich inzwischen Gelegenheit hatte, den Stich mit einer ausführlichen Beschreibung der Zeichnung Holbeins in der Salle des Boîtes des Louvre zu vergleichen.[4])

Die weissgehöhte lavierte Federzeichnung misst in der Breite 569, in der Höhe 250 mm. Der Stich ist 567 mm breit und 270 mm hoch.[5]) Es möge hier eine Gegenüberstellung der Namen folgen, wobei ich die Schreibweise der Originale beibehalte:

ALLEGORISCHE NAMEN.

	Zeichnung.	Stich.
1.	Bona Fides.	Bona Fides.
2.	Liberalitas.	Libertas.
3.	ohne Namen.	Justitia.
4.	Aequalitas.	Aequalitas.
5.	ohne Namen.	Impostura.
6.	ohne Namen.	Avaritia.
7.	ohne Namen.	Usura.
8.	Contractus.	Contractus.
9.	Notitia.	Notitia.
10.	Voluntas.	Volontas.
11.	Ratio.	Ratio.
12.	Fortuna.	Fortuna.
13.	Plutus.	Plutus.
14.	Nemesis.	Nemesis.

[1]) Die genaue Beschreibung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. von Seidlitz vom Berliner Kabinet, wo das Blatt als der bei Nagler, Monogrammisten vol. I. 2318. Nr. 29. mangelhaft beschriebenen Holzschnitt gilt. Ich glaube, dass Nagler noch eine andere allegorische Darstellung von Bos gemeint hat, da die beiden Beschreibungen gar zu sehr von einander abweichen, und überdiess das Monogramm des Berliner Blattes in den Monogrammisten nicht abgebildet ist.

[2]) Woltmann, Holbein und seine Zeit. vol. I, pag. 382.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst 1881 S. 99.

[4]) Ich erhielt diese Beschreibung, die weit genauer ist als der mittelmässige Holzschnitt bei Woltmann, durch Herrn Dr. Thode, dem ich an dieser Stelle nochmals meinen Dank dafür ausspreche.

[5]) Er ist von zwei Platten gedruckt, deren linke oben gemessen 387 mm, die rechte dem Londoner Exemplar fehlende 180 mm hat.

HISTORISCHE NAMEN.

	Zeichnung.	Stich.
15.	Sicheus.	Sicheus.
16.	Simonides.	Simonides.
17.	Lec Bizantius.	(Ratio.) [1]
18.	Pithius.	Callicrates.
19.	Bassa.	Ohne Namen.
20.	Crisfins.	Lucullus.
21.	Vividius.	Crispins.
22.	Themistocles.	Themistocles.
23.	Ventidius.	Ventidius.
24.	Gadareus.	Gädareus.
25.	ohne Namen.	Pallens.
26.	Narcissus.	Narcissus.
27.	Cresus.	M: Crassus.
28.	Mydas.	Cyrus.
29.	Tantalus.	Darius.
30.	ohne Namen.	Cresus.
31.	Cleopatra.	Cleotatra.

Zu äusserst rechts befinden sich in der Zeichnung noch vier Köpfe, im Stich erkennt man deren sieben und darüber den Namen des verschwenderischen Kaisers Heliogabal, von dem berichtet wird, dass er seine Gäste durch einen Blütenregen beim Mahle ersticken liess. [2])

Die Bezeichnungen: Bona Fides, Fortuna, Nemesis, Simonides, Sicheus, Ventidius, Gadareus, Narcissus befinden sich im Stich an anderer Stelle als in der Zeichnung. Der Wagenlenker trägt im Stich einen Hut, in der Zeichnung eine turbanartige Kopfbedeckung. Die Pferde sind nicht wie in der Zeichnung mit Ketten, sondern mit Stricken aneinander gekoppelt. Das Gesicht der Nemesis ist in der Zeichnung von vorn gesehen, im Stich im Profil, auch hält die Göttin keinen Zaum, sondern einen anderen tuchartigen Gegenstand. Die Kleopatra endlich erscheint in der Zeichnung auf den ersten Blick als nackt, wesshalb der Holzschneider bei Woltmann sie auch so wiedergegeben hat, doch nimmt man bei genauerer Betrachtung Gewandkonturen wahr, und dieser Punkt macht es wahrscheinlich, dass ein Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Stich besteht, auf welch letzterem man deutlich den ursprünglich nackten Körper der Kleopatra erkennt.

Die Pariser Zeichnung selbst kann dem unbekannten Stecher nicht als Vorlage gedient haben. Dagegen sprechen die vorstehend aufgeführten vielfachen Abweichungen, namentlich diejenigen der Namen. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass der Stecher aus eigenem Antriebe so berechtigte Benennungen wie beispielsweise

---

1) In der Zeichnung hat der Rosselenker einen allegorischen und einen historischen Namen: Ratio auf der Tafel darüber und Leo Bizantius am Rücken.

2) Lampicidius, Vita Heliogabali cap. 21: „oppressit in tricliniis versatilibus parasitos suos violis et floribus sic ut animam aliqui efflaverint, cum erepere ad summum non possent."

Mydas und Croesus willkürlich in Cyrus und Crassus umgeändert habe. Auch fehlen in Holbein's Entwurf die lateinischen Verse des Stiches, die sich unter dem Bilde befanden.

Carel van Mander erwähnt bei seiner Beschreibung den Namen Midas, der in der Zeichnung, aber nicht im Stich vorkommt. Diese Beschreibung, die Woltmann bisweilen citiert, weicht aber vielfach von Stich und Zeichnung ab. So verwechselt Mander den Plutus mit Pluto wie auf Jan Bishop's Kopie und sagt unter Anderm von der Gestalt des Plutus im Gemälde: „met d'een hant grypende in een Coffer het ghelt met d'ander stroyende gouden en silveren penninge." Er gedenkt auch neben der Fortuna einer Fama und hinter dem Wagen einiger Personen, die das verstreute Geld aufsammeln. Zu dieser Beschreibung will also der Stich eben so wenig passen.

Woltmann's Schilderung des verlorenen Originals ist offenbar nach dem Fragment des Stiches im British Museum[1]) und der Pariser Zeichnung zusammengestellt, auch citiert er diejenigen Stellen aus Mander, die auf Zeichnung und Stich passen. Er führt die Namen: Avaritia, Impostura, Justitia an, die im Entwurf fehlen, hält aber die Cleopatra für unbekleidet, weil diese im Londoner Exemplar des Stiches fehlt und ihm nur aus der Zeichnung bekannt ist.

Bei dieser Gelegenheit sei noch ein Irrtum berichtigt, zu dem Woltmann offenbar veranlasst wurde, weil er den Namen Leo Bizantius im Rücken des Wagenlenkers nicht unterzubringen wusste. Er bezog diesen Namen auf den hinter Crispinus (in der Zeichnung) befindlichen Jüngling und legte demselben den Zuruf „Vividius" — „Fahre schneller", der dem Rosselenker gelten sollte, in den Mund. Dem widerspricht schon die nach abwärts geneigte Stellung des Wortes Vividius und des jugendlichen Kopfes. Der Träger desselben ist vielmehr höchst wahrscheinlich jener Vividius Varro, der an der Spitze einer Reihe anderer Verschwender von Tiberius aus dem Senat gestossen wurde[2])

Die von Woltmann angeführten Kopien des Originalbildes sind sämmtlich aus späterer Zeit als der Stich, so dass nur die Möglichkeit bleibt, der Stich sei nach dem Originalgemälde oder nach einer anderen von der Pariser abweichenden Zeichnung genommen. Dass jene Durchzeichnung, welche in der King's Library Scr. I. No. 17 neben dem Stich-Fragment hängt, nicht das Vorbild des unbekannten Stechers von 1561 gewesen sein kann, geht aus dem Umstande hervor, dass Woltmann dieselbe anführt, sie also mit dem daneben befindlichen Stich vergleichen konnte und dennoch der Ansicht war, Letzterer sei nach der Zeichnung im Louvre gefertigt.

Holbein's Gemälde befand sich noch im Jahre 1574 in England, wo es um diese Zeit Federigo Zucchero kopierte. Leicht mag es also 13 Jahre früher der niederländische Kupferstecher in seine Technik übertragen haben. Vielleicht ist es mir später einmal möglich diesen noch dunkeln Punkt aufzuklären.[3])

---

[1]) King's Library. Scr. I. No. 16.

[2]) Tacitus, Ann. II. 48. „ita prodigos et ob flagitia egentes Vibidium Varronem, Marium Nepotem, Appium Appianum, Cornelium Sullam, Q. Vitellium movit senatu etc." Die Schreibweise Vibidius findet sich in den modernen Ausgaben des Tacitus sowie in einigen alten des sechzehnten Jahrhunderts von 1515, 1534 und 1544, die mir vorliegen. Die Buchstaben b und v werden aber häufig verwechselt.

[3]) Während der Drucklegung dieser Zeilen erfahre ich durch Herrn Dr. Thode, dass er das Stichfragment von 1561 trotz sorgfältigster Nachforschung im British Museum nicht habe entdecken können. Das Gleiche bestätigt mir Herr Dr. His Heusler aus Basel. Wolt-

Damit wäre vor der Hand Alles erschöpft, was über die hervorragenderen Blätter der Breslauer Sammlung zu sagen ist. Der Rest besteht aus Gutem, zum Teil Vortrefflichem und Mittelmässigem, wie es jede andere Sammlung in grösserer oder geringerer Zahl besitzt. Möglich, dass eine genaue Sichtung mit der Zeit noch einiges Bemerkenswerte zu Tage fördert und mir später Gelegenheit giebt, diesen Bericht zu vervollständigen. Ich lasse somit nur noch einige Bemerkungen über die Art der gegenwärtigen Aufbewahrung der Städtischen Kupferstich-Sammlung folgen.

Nachdem die Sammlung, welche rund etwa 21,500 Blatt umfasst, in das Museum überführt worden war, wurde damit begonnen, sie zweckentsprechender und würdiger aufzubewahren, zu ordnen und zu katalogisieren.

Mit Glück ward das zuerst am Berliner Kabinet eingeführte Verfahren acceptiert. An Stelle der alten mit Papier überzogenen Holzkasten traten neue Kastenmappen mit Lederrücken, die Kupferstiche wurden von ihren hässlichen braungelben Kartons abgelöst, um neu und für die Betrachtung wie Erhaltung der Stiche vortheilhafter aufgelegt zu werden. — Sämmtliche Blätter eines Meisters, die zuvor getrennt gelegen, wurden vereinigt und jedem Kupferstich der Stempel der Sammlung, aus welcher er stammte, beigedruckt. Besonders schöne oder kostbare Exemplare wurden in vertiefte Kartons gelegt und unter jeden Stich der Name des Meisters, dessen Geburts- und Todesjahr, wie die Nummer des beschreibenden Handbuches — wo zulässig, auch des Plattenzustandes — gedruckt. Bei den Kupferstichen und Holzschnitten von Dürer fand sogar das Wasserzeichen des Papiers Berücksichtigung, weil dasselbe bei der Passepartout-Montierung des Stiches nicht sichtbar ist.

Es liegt nicht im Bereich meiner Mitteilung über die Breslauer Sammlung die grossen Vorzüge dieser Art der Montierung hervorzuheben. Sie kann jedem Kabinet, welches die materiellen Opfer eines an sich ziemlich kostspieligen Verfahrens nicht zu scheuen braucht, nur auf das Angelegentlichste empfohlen werden.

Die vollständige Umordnung der Sammlung wird bei dem Mangel an Arbeitszeit, die sich namentlich im Winter auf ein Minimum reduciert, voraussichtlich noch Jahre in Anspruch nehmen, da die technischen Arbeiten nicht wie am Berliner Kabinet durch einen besoldeten Restaurator verrichtet werden können, sondern den Galeriedienern der Abteilung der Kunstdrucke zufallen.

Eine Vermehrung des Bestandes durch Ankäufe liegt vorläufig wenigstens nicht in den Intentionen der Direktion, ist auch bei den täglich steigenden Marktpreisen alter Kupferstiche und den relativ geringen Mitteln des Museums nicht wohl ausführbar.

---

mann scheint demnach das Blatt gelegentlich einer periodischen Ausstellung in der King's Library gesehen zu haben. Wo es hingekommen, konnte ich nicht erfahren. Eine vergleichende Zusammenstellung a) der Louvre-Zeichnung, b) der Zeichnung im British Museum, c) des Breslauer Stiches, d) der Kopie von Zucchero, und e) jener von Bishop ergiebt nur das leider sehr negative Resultat, dass der Stich c) im Ganzen sich wesentlich von a), b), d) und e) unterscheidet, in dem Namen mit d) und e) teilweise verwandt ist und am meisten mit e) übereinstimmt, ohne jedoch davon abhängig zu sein. Eine dritte Wiederholung des Bildes, im Besitze der Wittwe des Sir Charles Eastlake zu London (Woltmann S. 383), ist für den Vergleich entbehrlich, da sie nach Vertue eine Kopie Vorstermans nach derjenigen des Zucchero sein soll, welche jener zu stechen unternommen hatte, als sie im Kabinet Crozat war. — Die Akten über den anonymen Stich von 1561 und seinen rätselhaften Zusammenhang mit Holbeins Gemälde, den Zeichnungen zu und den Kopien nach demselben sind somit noch lange nicht geschlossen.

Es steht aber zu hoffen, dass in Zukunft die eine oder die andere jener kostbaren Privatsammlungen, an denen Schlesien so reich ist, durch die Munificenz ihrer Besitzer dem Schlesischen Museum vermacht werden wird, und das Kupferstichkabinet der zweiten Stadt der Monarchie in die Reihe der der Fachwelt bekannten Sammlungen treten möge. — Wenn diese Zeilen den ersten Anstoss dazu gegeben haben, so ist ihr Zweck erfüllt.

RUBENS' NIL-BILDER.

VON A. VON SALLET.

Unter den in Julius Meyers Aufsatz (Jahrbuch der Königlichen Museen II) erwähnten Vermutungen über den Gegenstand der Darstellung des Berliner Rubens aus der Galerie Schönborn scheint mir die Deutung auf den antiken Mythus von der Liebe des Neptun und der Libya (pag. 121) schon deshalb die grösste Beachtung zu



Wiener Bild.



Berliner Bild.

verdienen, weil sie durch ein anderes Gemälde des Meisters, dessen Gegenstand man bisher verkannt hat, vielleicht ihre Bestätigung findet.

Das in Wien befindliche berühmte Bild: „Die vier Weltteile" ist zwar bereits bei Gelegenheit der Besprechung des Berliner Gemäldes als eine verwandte oder doch

in denselben Kreis gehörige Darstellung erwähnt (pag. 123); ich glaube aber, dass es viel mehr als nur verwandt ist: es ist ein Pendant zu unserem Bilde.

Dies beweist zunächst die durchaus als Pendant komponierte und völlig symmetrisch zu dem Berliner Bild passende Tiergruppe; wie die vorstehende kleine Skizze lehrt, entspricht das rechtshin gewandte Krokodil mit den Amoretten auf dem Wiener Bilde genau dem linkshin gewandten Krokodil des Berliner Gemäldes mit der halb im Wasser ruhenden Nymphe. Der bewegten, knurrenden Raubtiergruppe, Löwe und Tiger, im Berliner Bilde entspricht völlig symmetrisch die knurrende Tigerin mit Jungen auf dem Wiener Bild. Endlich mag die grosse Muschel, welche der Triton hält, vielleicht ihr Gegenstück in der grossen umgestürzten Vase des Wiener Gemäldes finden. Das Wiener Bild zeigt unter einem aufgeblähten Segel eine Gruppe von Wassergöttern, rings vom Wasser umgeben, im Schilf gelagert, in ihrer Mitte ein kleines Negermädchen — genau wie au dem Berliner Bild die Meergötter und ein junger Neger oder Aethiopier auf der Nil Insel gelagert oder gruppiert sind.

Die Grösse der beiden Gemälde ist nur scheinbar eine sehr verschiedene: auf dem Wiener Bild fehlt das bei Berliner vorhandene oben angestickelte Stück Leinwand, der obere Teil des Segels, das sehr wohl ursprünglich vorhanden gewesen sein kann und später verloren ging, umgeklappt oder abgetrennt wurde.

Die Länge beider Bilder ist fast genau dieselbe: Berlin 3,05, Wien 2,85. Die Höhe des Berliner Bildes ist 2,91, bis zur ersten Anstickelung 2,30; das Wiener Bild ist 1,90 hoch.

Endlich die Deutung der beiden Gemälde: dass die Scenerie des Berliner Bildes nur einzig und allein eine Nil-Insel oder das Nil-Ufer andeuten kann, ist bereits in J. Meyers Aufsatz gesagt: das Krokodil, der Löwe, das Nashorn, die beiden Ibisse (über dem Löwenkopf), der junge Aethiopier, endlich das Nilpferd beweisen deutlich genug die Richtigkeit dieser Ansicht; ich glaube nun, auch die Nebenfiguren des Wiener Gemäldes deuten das Ufer oder eine Insel des Nil an: das Krokodil und das Negermädchen. Dass der Tiger, welcher in Aegypten nicht vorkommt, daneben erscheint, hat keinen weiteren Wert, denn das Berliner Gemälde lässt dieses asiatische Tier in künstlerischer Licenz oder aus Mangel an naturgeschichtlicher Detailkenntniss — für jene Zeit wohl sehr natürlich! — ebenfalls mitten unter den ägyptischen oder „libyschen" Menschen und Tieren herumwandeln, also lagern wohl die Flussgötter und Göttinnen des Wiener Gemäldes ebenfalls am Gestade des Nil.

Trotzdem sollen es aber die „vier Weltteile" sein, d. h. die Andeutung derselben durch ihre vier Haupt-Flussgötter: Ganges, Nil, Donau und — Marañon! Wäre dies richtig, dann sind die drei mit den männlichen Flussgöttern gruppierten Frauen namenlose Lückenbüsser; und liegt nicht in jener Zeit und bei einem der klassischen Mythologie, überhaupt der humanistischen Gelehrsamkeit in so hohem Grade kundigen Künstler, wie Rubens war, von vorn herein bei allegorisch-mythologischen Figuren die Vermutung nahe, man habe es nur mit antiken Götterfiguren, nicht aber mit dem amerikanischen Flussgott des Marañon zu thun?

Ich glaube die Deutung des Wiener Gemäldes gefunden zu haben: die Scene ist sicher am oder im Nil, es sind sieben Götter zusammen dargestellt, also sind es die Flussgötter und Nymphen der sieben Nil-Mündungen des klassischen Altertums: die pelusische, tanitische, mendesische, phatnitische, sebennytische, bolbitische und kanobische Mündung. Vorn liegt, als grösserer Gott, der Nilus κατ᾽ἐξοχήν, rings um ihn gruppiert die Götter der andern sechs Mündungen.

Dass Rubens diese nicht sämmtlich als männliche Figuren darstellt, sondern die langbärtigen Flussgötter mit blühenden, üppigen Weibern anmutig abwechseln lässt, hat rein künstlerische Gründe; sonst würde das Bild eher eine langweilige Sitzung der Gerusia geworden sein, nicht aber das heitere, Wonne und Wohlbehagen athmende Landschaftsbild.

Also zu Poseidon und Libye auf der Nil-Insel tritt als Gegenstück die Gruppe der ruhenden Flussgötter des Nil-Delta hinzu.

Was den Künstler oder seinen Auftraggeber zu derartigen Darstellungen geführt hat, kann man nur vermuten. Vielleicht war es die Aehnlichkeit der Niederlande mit Aegypten: die vielen Mündungen, die dem Delta ähnliche Landesbeschaffenheit, endlich die Herrschaft über Land und Meer, durch die Liebe Poseidons, des Meerbeherrschers und der Libye, der Herrin des Landes, ausgedrückt. Es ist also nicht unmöglich, dass diese grossartigen Schöpfungen des Meisters die Zierde eines öffentlichen Gebäudes oder des Palastes eines niederländischen Grossen gewesen sind.

Ob, was ich vermuten möchte, das Berliner Gemälde, mit dem Hauptgott und seiner Gemahlin oder Geliebten, vielleicht das etwas grössere Mittelbild einer Gruppe von d r e i verschiedenen, symmetrisch zu einander komponierten Bildern war, wird vielleicht weitere Untersuchung entscheiden.

DAS KUPFERSTICH- UND HOLZSCHNITTWERK DES HANS SEBALD BEHAM.

VON W. VON SEIDLITZ.

(SCHLUSS.)

II. DAS HOLZSCHNITTWERK.[1]

Auch das Holzschnittwerk Hans Sebald Behams ist ein beträchtliches, dessen Umfang noch immer nicht mit der wünschenswerten Bestimmtheit umschrieben ist. Von den vielen Blättern, die ihm Passavant mit Unrecht aufgebürdet, sind zu wenige von den späteren Forschern ausgeschieden worden. Andererseits kann der Kreis der unzweifelhaft ächten als durchaus nicht abgeschlossen betrachtet werden, da selbst nach Rosenberg's umfangreichen Zusätzen noch immer neue sich finden lassen. Allen

[1]) Die beigegebenen Abdrücke sind von Clichés der im Königlichen Kupferstichkabinet aufbewahrten Holzstöcke der ehemaligen v. Derschau'schen Sammlung genommen.

Autoren aber, welche Ergänzungen zu Bartsch's Katalog geliefert haben, lässt sich der gleiche Vorwurf wie hinsichtlich der Kupferstiche machen: sie haben das Wesen des Künstlers nicht scharf genug ins Auge gefasst und haben ihm infolge dessen Werke zugeteilt, die entweder nichts mit ihm gemein haben oder für ihn zu schlecht sind.

Wenn auch bei Holzschnitten gewissen Veränderungen Rechnung zu tragen ist, welche durch das Dazwischentreten des ausführenden Technikers, des Formschneiders, entstehen — denn in der Hand des Letzteren liegt es, ob die Zeichnung treu als Facsimile wiedergegeben, ob sie vergröbert oder verzierlicht wird — so sind doch die Grenzen, innerhalb deren die Eigenart des vorzeichnenden Künstlers unantastbar



Petrus und Paulus predigend. Siehe No. 45.

ist, so weite, dass der allen Produktionen eines Meisters gemeinsame Charakterzug voll gewahrt bleibt. Beham erscheint gerade durch einige seiner Eigenschaften, welche in manchen seiner Kupferstiche unangenehm berühren, für die Holzschnittzeichnung ganz besonders veranlagt gewesen zu sein. Die Derbheit der Konture, die Allgemeinheit des Ausdrucks, der Mangel an Abstufung in den Plänen, kurz die flache, mehr durch die grossen Linien des Umrisses als durch feine Ausführlichkeit der Behandlung wirkende Darstellungsweise, welche öfters bei ihm anzutreffen ist, lässt die malerischen Ausdrucksmittel, die dem Kupferstich zu Gebote stehen, nicht immer zu voller Geltung gelangen, ist aber beim Holzschnitt, als durch das Material geboten, durchaus am Platz. Während Beham als Kupferstecher überwiegend in formaler Hinsicht durch die eminente Kunst, mit der er seine Gestalten in Relief zu setzen weiss, interessiert, treten in seinen Holzschnitten, wo er sich weit freier bewegt, die Darstellungen selbst mehr in den Vordergrund und erfreuen durch ihre schlichte Volkstümlichkeit, die in

wohlthuendem Gegensatz zu dem klassischen Kothurn steht, den er bei vielen seiner Kupferstiche besteigt. Die häufigen Auflagen, welche seine wichtigsten Holzschnittwerke erlebten, bezeugen zur Genüge, dass er auch nach dieser Richtung hin von seinen Zeitgenossen voll gewürdigt wurde.

Beham ist vermöge seines gesunden lebensfreudigen Naturells in erster Linie Erzähler und Schilderer: das Dramatische wie das Empfindsame steht seinem Wesen fern. Derb wie seine Auffassung ist, sind auch seine Figuren gebildet: kurz, stämmig, energisch aber ruhig in ihren Bewegungen. In seinem reifsten Werk, den zuerst im Jahre 1533 ausgegebenen und später während eines langen Zeitraums mehr als fünfzehn mal neu aufgelegten Bildern zum Alten Testament, kann er sich hinsichtlich der



Kartenspielende Landsknechte. Siehe No. 30.

Präzision und Knappheit der Komposition neben Holbein stellen, dessen Bibelbilder nur um wenige Jahre früher entstanden sind. Erreicht er auch diesen grossen Künstler nicht an psychologischer Tiefe, an poetischem Reiz, so steht doch sein Werk als ein kraftvolles, selbständig erfundenes da. Ueberhaupt haben ihn, wie die neuere Forschung ergeben, die Bibeltexte mehrfach angezogen. Ausser der Apokalypse, die wahrscheinlich in demselben Jahre 1539 erschien, da er sich mit solchem Eifer einer unglücklichen allegorisierenden Richtung ergab — einem Werk, das bei zu grosser Kleinheit des Formats an Ueberfülle und Gedrängtheit der Komposition leidet — hat er zweimal die Geschichten des Neuen Testaments illustriert, wobei er mit Vorliebe bei den Gleichnissen verweilte, vor den Passionsscenen dagegen — was für ihn charakteristisch ist — Halt machte Nur einmal, in seiner früheren Periode, hat er die Passion in einer Folge von 6 Blättern in 8°, denen er im Jahre 1535 zwei weitere hinzufügte, behandelt. Als ein frühes Werk sind auch die geistlichen Trachtenbilder

in „Das Papstthum mit seinen Gliedern", vom Jahre 1526, zu erwähnen. Die Holzschnitte in seinem 1546 erschienenen „Kunstbüchlein" kommen, als blos erläuternde Skizzen, weniger in Betracht.

Eine eigene Gattung von Darstellungen pflegte Beham, der nicht blos Kleinmeister war, mit Vorliebe: die grossen für den Schmuck der Zimmerwände bestimmten, welche auf mehreren Bogen gedruckt und dann zusammengefügt wurden, oft in Friesform. Bald ist es ein Bauernfest, bald ein Soldatenzug; ein anderes mal ein üppiges Gelage (der verlorene Sohn) oder das übermütige Treiben in einem von luftiger Renaissancearchitektur eingefassten Bade. Diese und einige ähnliche Blätter — die Planeten, das Fest der Herodias — veranschaulichen in greifbarer Weise die verschiedenen Lebensäusserungen jener reichen, aber bereits tief in sensualistische Rohheit verfallenen Zeit, deren echtes Kind unser Meister war. In der Reihe der Sittenschilderer sichern sie ihm für alle Zeiten einen der höchsten Plätze.

Um das Bild des Künstlers möglichst rein zu bewahren, ist vor Allem nötig, die ihm fälschlich zugeschriebenen Blätter auszuscheiden.

(1) Die vier Darstellungen zur Geschichte des verlorenen Sohnes führt Bartsch selbst (125—127) als Kopien eines mittelmässigen Holzschneiders nach den Kupferstichen an. — (2) Das unbezeichnete Blatt mit dem jungen Paar (B. 162) nahm derselbe nur aus Rücksicht auf die Tradition, der er jedoch in diesem Fall nicht beistimmt, auf. — (2a) Der Reiter und die neun Frauen, augenscheinlich Clölia mit ihren Gefährtinnen, wird von Bartsch 166 als unbezeichnet aufgeführt, hat aber auf einem Exemplar im Dresdener Kabinet Schäufelein's Zeichen rechts oben und stimmt vollständig zur Manier dieses Künstlers. — In dem (3) Soldatenzug mit dem Tod am Beschluss (B. 170) vermag ich nicht Behams Weise zu erkennen; zusammengehalten mit der ähnlichen Darstellung B. 171 erscheint hier die Komposition gedrängt und monoton, die Zeichnung charakterlos und handwerksmässig. — (4) Passavant 175, St. Petrus, ist identisch mit Bartsch 137. Der bei Derschau abgedruckte Heilige ist St. Sebaldus, B. 139. — (5) P. 177, Chronica, Frankfurt a. M. 1535, fol., ist kein besonderes Werk, sondern Rosenbergs zweite (bei Aumüller fehlende) Ausgabe der Darstellungen zum Alten Testament. — (6) P. 179, Die Belagerung von Wolffenbüttel, ist nur auf eine summarische Angabe Leblanc's hin aufgenommen worden, somit völlig unbeglaubigt. — (7) Das zierliche, in Vincenz Steinmeyers Kunstbüchlein abgedruckte Blättchen mit der Darstellung des Reichtags zu Augsburg, P. 191 (das bei Aumüller zweimal, unter den Nummern 220 und 221, vorkommt), trägt bereits den Charakter einer späteren Zeit und erinnert eher an Jost Amman. — (8) Das Frauenbad, P. 195, ist zum Teil nach einer schönen frühen Zeichnung Albrecht Dürers vom Jahre 1496, in der Kunsthalle zu Bremen (publiziert von Ch. Ephrussi in seinem Schriftchen: Le bain des femmes, dessin d' Albert Dürer, Paris 1881), zum Teil nach Behams Darstellung desselben Sujets (B. 167) angefertigt. — (9) P. 201, Der Dominikaner und die Bäuerin (nicht: ein Bauer), ist viel zu roh für den Meister. — (10) Die drei Pferde in der: Hippiatria, Paris 1532, (Pass. 203) sind nur Kopien nach den drei gleichen Darstellungen in Behams „Proporcion der Ross", vom Jahre 1528 (Rosenberg 234—236, Bartsch 157, 158). — (11) Aus welchem Grunde Rosenberg (No. 253) dem Meister die Mehrzahl der Holzschnitte zu Walther Rivius' Vitruv, Nünberg 1548, zuschreibt, ist mir nicht erfindlich; die Säulenkapitelle auf den Blättern 134 r. und 136 v. sind nicht nach den Kupferstichen kopiert, sondern wurden damals überhaupt in dieser Weise gebildet, wie z. B. aus der schönen italienischen Vitruvausgabe in Grossfolio,



Die hl. Jungfrau. Bartsch 122.

Como 1521, Bl. 43 r. zu ersehen. — (12) Auch die Abbildungen in dem Buch: Der Allten Fechter gründliche Kunst, Frankfurt a. M., o. J., (Ros. 262) scheinen mir nichts mit Beham gemein zu haben. — (13) Das Ornament, R. 282, ist identisch mit P. 204; das Breitenmafs ist wohl aus Versehen auf 19 statt auf 190 mm angegeben. — Von den

Blättern, welche Aumüller hinzufügen will, scheint No. 244, (14) Sechs Frauen des Alten Testaments, der lückenhaften Beschreibung nach mit Pass. 194 identisch zu sein. Das letztere Blatt wenigstens stellt in der Reihenfolge von links nach rechts dar: Eva, Sarah, Rebecca (mit einer Kanne, nicht wie Passavant sagt: mit einem Kamm in der Hand), Thamar, Esther und Jael. — (15) No. 264, der Violaspieler, ist identisch mit Bartsch 163. — (16) No. 311, Brustbild Karls V. (auch in Vinc. Steinmeyer's Kunstbuch, auf Bl. Xx, abgedruckt), entstammt der Strassburger Schule und ist etwa in der Weise Hans Baldungs behandelt.

Aus Aumüllers Verzeichniss wären sonach zu streichen die Nummern: 220 (7), 221 (7), 244 (14), 249 (2), 256 (9), 260 (2a), 264 (15), 268 (3), 294 (11), 295 (12), 310 (13), 311 (16).

Wie es um die übrigen unbezeichneten, von ihm dem Meister zugeschriebenen Nummern: 204, 213, 214, 222, 247, 251, 252, 253 steht, vermag ich nicht anzugeben, da ich sie nicht gesehen habe. — Aus demselben Grunde muss ich mich eines Urteils über die von Passavant angeführten Nummern: 196, 199 und 200, sowie über Rosenberg No. 276, enthalten.

Mehrere der von Bartsch beschriebenen Blätter und Folgen sind durch die neueren Publikationen wesentlich genauer bekannt gemacht worden. (17) Aumüller führt die bisher unbekannt gebliebene früheste Ausgabe der Darstellungen zum Alten Testament (B. 1—73), bereits aus dem Jahre 1533, in 4°, an und lässt elf weitere folgen; rechnet man fünf andere, von ihm ohne Angabe eines Grundes übergangene, hinzu: nämlich die von Rosenberg mit vollem Recht aufgeführten von 1534, in 4°, und von 1535, in Folio, sowie die drei nach 1551 erschienenen — so ergiebt sich die stattliche Zahl von 17 Auflagen; während Bartsch deren nur drei kannte! — (18) Aus dem Verzeichniss der Blätter in dem Kunstbüchlein (B. 140—158) hat Rosenberg die Brustbilder von Petrus und Paulus (B. 154) und den Bauer (B. 155), als nicht von Beham herrührend, gestrichen. Bezüglich des Letzteren scheint er mir nicht im Recht zu sein. Dagegen fügt er (No. 251) ein in der Ausgabe von 1565 vorkommen-Ornament hinzu, bezeichnet HSB, welches Passavant sub No. 207 in Verbindung mit drei ähnlichen Ornamentblättern No. 204—206 beschreibt, die nur aus Abdrücken in Vinc. Steinmeyer's Kunstbüchlein bekannt sind, aber wahrscheinlich im Anschluss an das Kunstbüchlein entstanden waren und somit wohl als zu demselben gehörend betrachtet werden können. — (19) Zu den beiden Pferdeabbildungen für die „Proporcion des Ross" (B. 157 und 158) endlich ist noch eine dritte hinzugekommen (Ros. 236 oder 235). — (20) Im Anschluss an die beiden Kartenfiguren B. 159 und 160 hat Passavant 189. b. das ganze Kartenspiel beschrieben, aber anzuführen vergessen, dass alle zwölf schön geschnittenen Figuren mit dem Zeichen HSP bezeichnet sind (Exemplar im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden).

Einige der zu Bartsch's Verzeichniss hinzugekommenen Blätter geben zu folgenden Bemerkungen Anlass.

(21) Von Passavant 172: Adam und Eva, das nicht (wie Aumüller angiebt) bei Derschau abgedruckt ist, giebt es keine Clairobscurdrucke; wohl aber sind solche von einer sehr schönen, als täuschend zu bezeichnenden Kopie vorhanden, die sich dadurch vom Original unterscheidet, dass sie keine Kreuzschraffierungen aufweist. Eine zweite, ebenfalls gleichseitige Kopie, in welcher der Schwanz der Eidechse unschattiert ist, bietet zur Verwechselung mit dem Original nicht den geringsten Anlass; sie ist es,

die bei Derschau vorkommt. Eine dritte ist gegenseitig; Passavant scheint das kolorierte Exemplar derselben im Berliner Kabinet für einen Clairobscurdruck genommen zu haben. — (22) Das Blättchen mit dem Urteil Salomonis und der Ehebrecherin vor Christus (P. 173) ist von 1534, nicht von 1539, datiert. — (23) Passavant's Beschreibung des Gastmahls des Herodias (P. 174) ist bereits von Rosenberg ergänzt worden. — (24) Der heil. Hieronymus (P. 176) trägt nach Aumüller das Zeichen HSP. — (25) Die zwölf Kalenderbildchen (P. 188) wurden, nach Abzug der Probedrucke, zuerst abgedruckt in: (M. Luther), Ein seer gut vn(d) nützlichs Bett-



David die Harfe spielend. Siehe No. 37.

buchleyn. ym 1527. Jar. Nürnberg, Jeron. Formschneider. 8°. Der vortreffliche Holzschneider Hieronymus Andreae, der auch von Dürer mit Vorliebe beschäftigt wurde, hat noch manche andere Arbeiten Behams ausgeführt (s. weiter bei No. 32 ff). — Rosenberg ist es geglückt, das Werk des Meisters um zwei schöne Folgen aus dem Neuen Testament (No. 94 bis 115, und 117 bis 157) zu bereichern. (26) Die erste befindet sich in der Bildersammlung: Novi Testamenti Jesu Christi Historia effigiata... Das New Testament, vnd Histori Christi, fürgebildet. Frankfurt a. M., Chr. Egenolph, 1551. 8°, untermischt mit Darstellungen anderer Künstler. Nur möchte ich die Anzahl der Beham zuzuschreibenden Blätter auf 14 herabsetzen, da mir die NNo. 94 bis 97, 99, 100, 110, 114 und 115 durchaus von der Hand jenes Meisters herzurühren scheinen, welcher die dem Büchlein angehängten Martyrienbilder entworfen hat und

kein Anderer ist, als der gewöhnlich „Burgkmair" genannte anonyme Illustrator von Petrarca's Trostspiegel. Dagegen erkenne ich Beham's Hand in einer von Rosenberg nicht angeführten und hinter seine No. 109 zu setzenden Darstellung der Heilung des Besessenen. — (27) Die zweite Folge befindet sich in: J. v. Eck, Christenliche Ausslegung der Euangeliienn. Ingolstadt 1530. Fol. Das letzte Blatt stellt nicht die Parabel vom ungerechten Haushalter, sondern das Gleichniss vom Feigenbaum dar. — (28) In Avila's Bancket der Hofe vnd Edelleut (Ros. 254—261) scheinen mir nur die Nummern 254 und 260, sowie der nicht aufgeführte Aderlassmann, auf Bl. XXXV r., von Beham zu sein; die übrigen (mit Ausnahme von Ros. 261, das vom Illustrator von Petrarca's Trostbuch herrührt) zeigen deutlich Schäufeleins Hand. — (29) In den von Rosenberg angeführten beiden Ausgaben von Jo. Curio's Conservandae bonae valetudinis praecepta, kehren einige dieser Holzschnitte wieder, jedoch nicht die von Beham; dagegen enthält das Werkchen andere von Beham: nämlich das Haus, auf Bl. 77 r., und die sechs Monatsbildchen (H. 33, Br. 33 mm) auf den Blättern 99 v., 126 r. und 213 v. der Ausgabe von 1559. — (30) Von den kartenspielenden Landsknechten (Aumüller 265) giebt es neue Abdrücke bei Derschau III. B. 82 (s. weiter bei No. 45).

Die nachfolgenden Holzschnitte H. S. Behams sind, soviel mir bekannt, noch nirgends angeführt worden und seien deshalb hier etwas umständlicher beschrieben.

(31) Wappen mit der nach links gewendeten Halbfigur eines wilden Mannes, der einen Vogelschnabel hat und auf der rechten Schulter eine Keule trägt. Dieselbe Figur als Helmzierde über dem Stechhelm wiederholt. Rechts gegen unten im Bandelwerk das Zeichen HSB. Höhe etwa 139, Breite 115 mm (Dresden, Königliches Kupferstichkabinet).

(32—43) 12 Darstellungen religiösen Inhalts, in Luthers, bei Gelegenheit der Kalenderbilder (P. 188) bereits angeführtem Betbüchlein von 1527, von Hieronymus Andreae sehr zart geschnitten (Exemplar im Berliner Kabinet). Die Mafse wechseln zwischen 91 bis 100 mm für die Höhe, und 65 bis 72 mm für die Breite (mit Ausnahme des letzten Blattes, s. dort).

(32) Moses die Gesetztafeln empfangend.

(33) Gottvater die Welt erschaffend.

(34) Christus das Opferlamm auf dem Rücken tragend.

(35) Christus seinen Jüngern prophezeihend.

(36) Die Verkündigung.

(37) König David die Harfe spielend (abgedruckt auf S. 231).

(38) Christus am Kreuz; unten Maria und Johannes.

(39) Die Taufe Christi.

(40) Das Abendmahl Christi.

(41) Der Schmerzensmann sitzend.

(42) Ein Mann Almosen verteilend.

(43) Der heilige Geist in Gestalt einer Taube über der Bibel schwebend, H. 56, Br. 65 mm.

(44) 130 runde Porträtmedaillons der Römischen Kaiser und Könige von Remus bis Ferdinand I., sowie einiger anderer Persönlichkeiten. Durchmesser 31 mm. Verwendet in: Chronicorum mundi epitome in singulos annos curiose digesta... Frankfurt a. M., Chr. Egenolph, 1534. 8°, worin auch die Erschaffung der Eva, aus den

Bibelbildern, abgedruckt ist. — Ferner sammt anderen Bibelbildern in Rosenbergs zweiter Ausgabe der letzteren vom Jahre 1535 unter dem Titel Chronica . . . etc. (Exemplare im Berliner Kabinet). Sie sind gegenseitige, freie und verbesserte Kopien der um etwas grösseren (Durchmesser 35 mm) Bildnisse in: (Jo. Huttichius), Imperatorum Romanorum Libellus. Argentinae (Strassburg), Wolf. Caephalius, M . D . XXV (1525). 8°.

(45) Petrus und Paulus predigend; rechts im Vordergrunde ein Mann Almosen verteilend. In den oberen Ecken Rankenwerk. H. 80, Br. 84 mm. Neue Abdrücke bei Derschau II. D. 15. Dieses Blatt bildete sammt No. 30 unseres Verzeichnisses den unteren Teil der Titeleinfassung zu: Hauspostill | D. Martini Luth.(er) | von Oster biſz auffs | Aduent. | Nüremberg. | M.D.LIIII. (1554). — Die Seitenleisten der unzersägten Platte enthielten die vier Evangelisten; die obere Querleiste eine Darstellung des siegreichen Christus mit der Ueberschrift: Confidete, ego vici mundum.

(46) Der von Passavant als ein Werk Dürers (No. 208) beschriebene Fries mit einer männlichen und einer weiblichen Halbfigur.

(47) Desgleichen der Fries mit dem Satyr und dem Satyrweibchen (Passavant Dürer No. 209).

(48. 49) Zwei Blätter. Adam, nach links gewendet; Eva, nach rechts; beide liegend. Schmal quer Quart. Von Passavant als Werke Dürers (No. 220. 221) beschrieben. Sie fanden zum ersten mal Verwendung in der Schrift von Joh. Eck: Wider den Gotzlesterer Conr. Som. Ingolstadt 1527. 4°. Es handelt sich somit um denselben Autor, für dessen drei Jahre später in der gleichen Stadt herausgegebene Evangelienauslegung Beham die Holzschnitte lieferte (s. oben No. 27). Die beiden obigen Darstellungen, nebst in Beham's Art komponierten Leisten, wurden im Jahre 1531 auch in einem Kalender abgedruckt, dessen Monatsbilder gegenseitige Kopien nach Behams Holzschnitten (P. 188) sind (gefällige Mitteilung von Herrn Dr. Laschitzer in Wien). Gegenseitige Kopien von Adam und Eva, an der Spitze einer in fol. max. gedruckten Chronica, befinden sich im Berliner Kupferstichkabinet.

(50) Die hl. Jungfrau, säugend, Halbfigur; der mit einem Rosenkranz umwundene Kopf etwas nach rechts geneigt. Im Grunde eine Rundbogenöffnung. Oben rechts HSP. H. 214, Br. 166 mm (W. Mitchell Esq., London). — Die übrigen im Auktionskatalog Loftie (Stuttgart, Prestel, November 1881) als unbeschrieben aufgeführten Holzschnitte vermag ich nicht als Werke Behams anzuerkennen.

(51) Die beiden aufsteigenden Zierleisten mit je einem Rund in der Mitte, das auf der einen Leiste Salomo's Götzendienst, auf der anderen den die Harfe spielenden David enthält, welche bisweilen als Einzelblätter aufgeführt werden, gehören zu den Zwischentiteln der Bibelausgabe von 1534 (Aum. II).

(52) Ebenso die schmalen Querstreifen mit der Allegorie auf den Alten und den Neuen Bund, der Abweisung von Joachims Opfer und der Beschneidung nebst Passahmahl und Opfer. Die Ausführung der letzteren drei Blätter rührt offenbar von demselben Holzschneider her, der die Titelbordüre zu den Sonderausgaben der Bibelbilder fertigte.

(53) Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Josef Wehle in Wien sehe ich mich in den Stand gesetzt, hier die vollständige Beschreibung des Titelblatts und der fünf Zwischentitel der schönen Egenolph'schen Bibelausgabe in Folio, Frankfurt 1534, von welcher die Bibliothek des k. k. Museums für Kunst und Industrie ein Exemplar besitzt, zu geben.

I. Der Haupttitel, dessen Textlaut im Repertor. für Kunstwiss. I p. 324 vollständig mitgeteilt ist, enthält eine in 13 Darstellungen zerfallende Einfassung, deren äussere Maſse 250 × 169, deren innere 112 × 87 mm betragen. Die beiden Horizontalleisten erstrecken sich über die ganze Breite der Einfassung und messen je 69/169; die dazwischen geschobenen vertikalen messen je 112/41. — Die obere Leiste enthält die unter No. 52 erwähnte 1) Allegorie auf den Alten und den Neuen Bund; — die beiden Seitenleisten zerfallen in je drei Darstellungen über einander: links (von oben beginnend) 2) Adam und Eva mit ihren Kindern, 3) Gottvater dem Abraham erscheinend, 4) Moses empfängt die Gesetztafeln; rechts: 5) das Abendmahl Christi, 6) die Fusswaschung, 7) die Werke der Barmherzigkeit; — die untere Leiste ist in vier gleiche Teile geteilt und auf der rechten Hälfte nochmals vertikal geteilt, so dass sie in zwei Streifen übereinander je eine grössere Darstellung (39/85) und rechts daneben zwei kleinere (je 39/42) enthält und zwar oben 8) Passahmal, Beschneidung und Opfer (s. oben No. 52), daneben 9) die Taufe Christi und 10) die Beschneidung Christi; unten: 11) die Abweisung von Joachims Opfer, dreiteilig; daneben 12) die Predigt Johannes des Täufers und 13) die Anbetung der Hirten.

II. Bei den fünf Zwischentiteln sind stets die obere und die untere Leiste aus je zweien der von Bartsch beschriebenen Bibelbilder, sowie zwischen diesen einem Mann, der ein Spruchband mit dem hebräischen Wort Adonai oder einem anderen, der eines mit dem Wort Jehovah hält, gebildet. Die beiden Seitenleisten (je 112/41) sind stets die unter No. 51 aufgeführten. — Ausserdem ist auf dem ersten Zwischentitel, demjenigen zum zweiten Teil des Alten Testaments, im inneren Raum unter dem Text die Darstellung des Josuah mit den beiden Anführern, Ros. 75, abgedruckt; auf demjenigen zum dritten Teil des Alten Testaments ist an gleicher Stelle die Angabe: zu Franckfurt am Meyn bei Christian Egenolph im Jar M CCCCC XXXIV (1534) angebracht; auf dem Titel zu den Propheten (wiedergegeben bei Butsch, die Bücherornamentik der Hochrenaissance Taf. 46 B) die Figur des Aaron (Ros. 27); hierauf folgt derjenige zu den apokryphen Schriften und endlich der zum Neuen Testament, mit der Figur des Paulus (Ros. 81).

Sollen die neu hinzugekommenen Blätter, mit Ausnahme der oben erwähnten unbezeichneten, über deren Authenticität ich mich eines Urteils enthalten muss, in Bartsch's Verzeichniss eingereiht werden — welches übrigens nur aus praktischen Gründen als Grundlage beizubehalten wäre — so hätte dies in folgender Weise zu geschehen:

Vor B. 1 ist **(21)** Adam und Eva (Pass. 172) zu setzen. — Desgl. **(48. 49)** derselbe Gegenstand.

Hinter B. 83: **(14)** Die sechs Frauen des Alten Testaments (P. 194). — **(22)** Das Urteil Salomonis und die Ehebrecherin vor Christus (P. 173). — **(26)** Die Darstellungen zum Neuen Testament (Ros. 94—115). — **(23)** Das Gastmahl der Herodias (P. 174). — **(27)** Die Holzschnitte zu Ecks Christlicher Auslegung der Evangelien (Ros. 117—157).

Hinter B. 91: **(50)** Madonna. — **(45)** Petrus und Paulus.

Hinter B. 120: **(32—43)** Die Darstellungen in Luthers Betbüchlein.

Hinter B. 124: **(24)** Der hl. Hieronymus (P. 176).

Hinter B. 131: (44) Die Bildnisse der Römischen Kaiser und Könige. — Die Belagerung von Rhodos (P. 178). — Die Karte der Länder am Mittelländischen Meere (Nagler 86, Aum. 272).
Hinter B. 139: Das Babstum mit seinen Gliedern (P. 180). — Die Planetenbilder (P. 181—187). — (25) Die Kalenderbildchen (P. 188). — Die History von dem Neytigen und dem Geytzigen (P. 190).
Hinter B. 160: (28. 29) Die Abbildungen zum Bancket der Hofe und Edelleut (Ros. 254—261). — (30) Die kartenspielenden Landsknechte (Aum. 265). — Die Musikanten (P. 197). — Die Liebespaare (P. 192 und 193).
Hinter B. 167: Das Bauernfest in Megeldorff (P. 198). — Der Bauer (P. 202).
An den Schluss hinter B. 171: Das Kartenspiel (P. 189a). — (31) Das Wappen mit dem wilden Mann. — (46. 47) Die beiden Friese.

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN.

VON W. BODE.

II.

BILDWERKE DES ANDREA DEL VERROCCHIO.

(SCHLUSS.)

„Nec tibi, Lysippe est Thuscus Verrocchius impar,
A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt.
Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen."
Ugolino Verino.

Eine ebenso stattliche Zahl von Gemälden auf Verrocchio zurückzuführen, wie wir sie von plastischen Bildwerken nachzuweisen bemüht waren, kann schon deshalb nicht einmal angestrebt werden, weil Verrocchio nach allen älteren Zeugnissen, wie nach den urkundlichen Nachrichten in erster Linie Bildhauer war. Erschwerend und hemmend in seiner Thätigkeit als Maler wirkte auch der Umstand, dass der Künstler bei dem Ernst seines Strebens auch an den gleichzeitigen mühsamen Versuchen seiner Landsleute, ein der niederländischen Malerei in der Wirkung und Haltbarkeit gleichkommendes Verfahren ausfindig zu machen, thätigen Anteil nehmen musste.

Gegenüber jener nicht unbeträchtlichen Anzahl urkundlich beglaubigter Skulpturen des Meisters sind wir denn in der That für die Gemälde desselben auf ein einziges allgemein anerkanntes und — obenein nur durch Vasari's Zeugniss — beglaubigtes

Werk beschränkt, auf die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz. Der Umstand, dass dieses Gemälde unvollendet blieb, sowie dass Verrocchio's grosser Schüler Leonardo, wie uns gleichfalls Vasari berichtet, neben seinem Meister daran thätig war, hat dahin geführt, auch in diesem Einen anerkannten Bilde des Meisters die Erkenntniss seiner Eigentümlichkeit als Maler zu verdunkeln und daher der Forschung nach andern Gemälden seiner Hand oder seiner Erfindung grosse Schwierigkeiten in den Weg zu legen.

Prüfen wir daher dieses Gemälde vorweg auf die Frage nach den beiden Meistern, die laut Vasari daran gearbeitet haben sollen. Ist die Hand des Leonardo neben der des Verrocchio in der That darin zu erkennen? Ich glaube ja! und zwar so deutlich, dass wir danach mit Entschiedenheit die Arbeit des Einen und des Anderen im Bilde bestimmen können. Dass Vasari's Angabe, Leonardo habe — damals ganz jung und Schüler Verrocchio's — den einen der beiden Engel in das Bild gemalt, und dieser habe in der Erkenntniss, von seinem Schüler übertroffen zu sein, sich entschlossen, den Pinsel nicht wieder anzurühren, nur für den ersten Teil seiner Mitteilung wirklich ernsthaft zu nehmen ist, brauche ich wohl nur zu erwähnen. Jener köstliche, im Profil gesehene Engel, welcher das Gewand Christi hält, ist in der That wesentlich verschieden von den übrigen Gestalten des Bildes: seine feineren Züge und die grossen schönen Falten des Gewandes, die in scharfen Kanten brechen, unterscheiden sich auffallend von den herberen Formen und den rundlichen Gewandfalten der übrigen Figuren: wie diese durchaus charakteristisch für Verrocchio sind, so begegnen wir jenen in den frühesten Werken des Leonardo, namentlich in einer Reihe seiner unangefochtenen Studienblätter. Eine weitere Eigentümlichkeit dieser Engelsgestalt ist die Ausführung derselben in Oel.[1]) Doch finden wir auch andere Teile des Bildes in gleicher Weise gemalt: während nämlich Johannes sammt dem bewaldeten Felsabhange hinter demselben, teilweise auch der Vordergrund des Bildes sowie der zweite, von vorn gesehene Engel in Tempera gemalt sind und augenscheinlich nicht vollendet wurden, sind die schöne Gebirgsferne und zum grossen Teile auch der Christus in derselben Weise in Oelfarbe ausgeführt oder richtiger übergangen, wie der Engel des Leonardo. Lässt dieser Umstand an sich schon die Vermutung zu, dass der Maler dieses Engels auch diese von den übrigen Teilen des Bildes abweichenden Stücke gemalt oder übermalt habe, so machen mehrere andere Umstände diese Annahme nahezu zur Gewissheit. Die eigentümlich zähe Oelfarbe von bräunlichem Ton, welche hier angewendet ist, finden wir auch in Leonardo's berühmtester malerischer Leistung, die gleichfalls unvollendet ist, und an der er gleichfalls schon jung gemalt hatte, in der Joconda des Louvre. Dasselbe Bild zeigt ferner in dem unvollendeten Hintergrunde jene Leonardo so eigentümlichen öden, felsigen, von Bergwässern durchzogenen Alpenthäler, wie wir sie im Hintergrunde der Taufe Christi in ganz ähnlicher Bildung und Ausführung sehen. Sie sind in ihrer trefflichen konstruktiven und perspektischen Zeichnung und ihrer malerischen Behandlung wesentlich verschieden von den etwas nüchternen und schematischen Felsgebilden mit ihrem schablonenhaften Baumwuchs und Rasendecke, welche hinter dem Täufer angebracht

[1]) Wir sprechen hier von Oelmalerei im Gegensatz gegen die Temperamalerei, wobei die schwebende Frage, ob und wie weit in Wirklichkeit Oel oder Firniss oder beide gemischt bei dem Malverfahren des XV. Jahrhunderts verwendet wurden, unerörtert bleiben mag.

und noch ganz in Tempera ausgeführt sind. Bei genauerer Prüfung werden wir aber die Ueberreste ähnlicher Fels- und Bergbildungen, in heller Temperafarbe ausgeführt, auch in der Ferne unter jener Oelübermalung entdecken. Danach scheint es also, als ob dem Leonardo das unvollendete Bild seines Lehrers, sei es erst nach dessen Tode, oder weil dieser durch andere Arbeiten verhindert war, zur Vollendung übergeben war, dass dieser aber, nach seiner gründlichen Art, die Arbeit gewissermassen von Neuem begann und dadurch auch seinerseits wieder das Bild nicht fertig malte.

Die Kunstgeschichte hat sich lange Zeit bei der Ueberzeugung beruhigt, dass uns in diesem unfertigen und teilweise übermalten Bilde das einzige Gemälde des Verrocchio erhalten sei. Und doch sagt ein Zeitgenosse des Künstlers kurz nach dessen Tode in jenen Versen, die ich diesen Zeilen vorangesetzt habe, dass fast alle berühmten florentiner Maler jener Zeit seine Schüler waren. Es verlohnt sich also wohl, nach anderen Gemälden Verrocchio's sich umzusehen.

Etwa Ausgangs der sechziger Jahre oder im Jahre 1870 trat der im italienischen Kunsthandel jener Zeit sehr bekannte Dr. Foresi in Florenz mit der Behauptung auf, er habe das von Vasari erwähnte Altarbild des Verrocchio aus S. Domenico alle monache in Florenz erworben. Er suchte diese Behauptung durch eine Reihe von „bajate" aufs Kräftigste zu stützen, was wenigstens den einen günstigen Erfolg für ihn hatte, dass er das Bild sehr vorteilhaft an einen englischen Liebhaber, Mr. Ducas in Glasgow, verkaufte. Der Umstand, dass dieses umfangreiche und zweifellos dem XV. Jahrhundert angehörige Bild[1]) schon im vorigen Jahrhundert in der „Etruria Pittrice" unter Verrocchio's Namen und als in jener kleinen Kirche befindlich gestochen wurde, lässt allerdings kaum einen Zweifel zu, dass es das von Vasari erwähnte Gemälde sei. Maria ist auf einem Marmorsessel mit dem Kinde auf ihrem Schofse dargestellt, während zwei Engel sie krönen. Zu den Seiten Jakobus, der hl. Domenikus, ein hl. Bischof und Petrus Martyr, welcher der Maria die knieende hl. Katharina von Siena empfiehlt. Das Bild ist in Tempera gemalt und malerisch so einfach und primitiv behandelt oder richtiger dünn hingestrichen, dass zuweilen kaum der Kreidegrund ganz bedeckt erscheint; die Ornamente sind ganz kunstlos und flüchtig eingeritzt; die Anordnung hat etwas altertümlich Befangenes und die Gestalten erscheinen etwas schwerfällig und trübselig. Dennoch werden wir bei genauerer Betrachtung Züge genug entdecken, die allerdings auf Verrocchio hinweisen: der Faltenwurf, die einfachen Ornamente an den Gewändern und am Gesims über dem Throne, die Bäume im Hintergrunde, die Zeichnung der Hände, selbst die Typen — namentlich die der beiden jugendlichen Engel und des Jakobus; man vergleiche für letzteren die früher genannte Büste desselben Apostels bei Herrn Landsinger in Florenz. Auch dass etwa ein Schüler nach einer Zeichnung des Meisters das Gemälde ausgeführt habe, was man nach der dekorativen und selbst flüchtigen Behandlung anfangs für sicher annimmt, ist nicht durchaus notwendig: der altertümliche Zug in Anordnung und Gestalten, die primitive Behandlungsweise verbunden mit dem eigentümlichen Ernst und der fein empfundenen Zeichnung der Extremitäten lassen auch die Annahme zu, dass wir hier eine Jugendarbeit Verrocchio's vor uns haben, deren flüchtige Ausführung vielleicht mit auf Kosten des stipulierten Preises oder ähnlicher äusserer Gründe zurückzuführen wäre. Die Anordnung der Heiligen um den Thron, der Thron selbst mit der Gartenmauer, die sich daran anschliesst, und den Bäumen, die über sie hinüber ragen, endlich die feierlich ernsten,

[1]) Vorzüglich photographiert von Brogi in Florenz (No. 1476).

fast trübseligen Typen erinnern sehr an Baldovinetti's bekanntes Altargemälde in den Uffizien, während die derbe Kraft der Gestalten und ihre noch etwas plumpen Formen mehr an Castagno's Vorbild gemahnen.

Gleichzeitig während dieses Gemälde wieder auftauchte und namentlich in Florenz lebhaft diskutiert wurde, verwiesen Crowe und Cavalcaselle bei der Besprechung Verrocchio's in ihrer „Geschichte der italienischen Malerei" (deutsche Ausgabe von Dr. Max Jordan, III, S. 140 ff), obgleich auch sie die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz als das einzige eigenhändige Gemälde des Meisters, das auf uns gekommen sei, bezeichnen, doch eine Gruppe unter sich verwandter kleinerer Madonnenbilder, die bald Pesello bald Pollajuolo benannt werden, wenigstens an die Werkstatt oder Schule des Verrocchio. Es sind dies: eine Maria mit dem stehenden nackten Kinde, das mit einem Vogel spielt, in der Sammlung Barker zu London, jetzt bei Herrn Alessandro Castellani in Rom; ferner ein ganz ähnliches Motiv mit landschaftlicher Ferne in der Berliner Galerie (No. 108) und ein zweites, welches die Gruppe im Innern eines Zimmers zeigt, im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M. (No. 1); endlich in der National Gallery zu London (No. 296) eine etwas grössere Komposition: Maria das vor ihr auf dem Schofse liegende Kind anbetend, welches zwei jugendliche Engel bedienen. Crowe und Cavalcaselle kommen in ihrer Besprechung dieser Gemälde zu dem Resultat, dass sie „jedenfalls insgesammt mehr Familienzüge von der Schule des Verrocchio als der Pollajuoli in sich tragen".

Diese Bestimmung, welche neuerdings durch Lermolieff, der zu Gunsten der Pollajuoli eintritt, wieder angefochten ist, scheint mir eine der glücklichsten Errungenschaften jenes um die Kenntniss der ältern italienischen Malerschulen so hochverdienten Buches. Schade nur, dass die Verfasser auf halbem Wege stehen geblieben sind: denn einmal lässt sich jene Gruppe von Madonnenbildern noch um mehrere, besonders hervorragende Gemälde bereichern, und sodann lassen sich dieselben, meiner Ueberzeugung nach, nicht nur unbestimmt und fraglich der Schule des Verrocchio, sondern teils dem Meister selbst, teils wenigstens seinem Atelier zuweisen. Vorweg seien die Gemälde genannt, welche sich der oben genannten Reihe noch einfügen: Maria sitzend, das Kind in ihrem Schofse haltend, vor einer Landschaft, in der Berliner Galerie (No. 104A, erworben 1873 in Florenz, wo es ursprünglich Prinz Jérome Napoléon gekauft hatte); ein Madonnenbild ganz ähnlichen Motivs, als Botticelli 1881 in der Versteigerung der Sammlung de Beurnonville zu Paris, jetzt bei Herrn Mumm in Frankfurt a./M.; ein grosses Altarbild in der Galerie des Louvre (No. 364, Cosimo Rosselli benannt, früher dem Piero die Cosimo zugeschrieben; Musée Napoléon), Maria mit dem segnenden Kind in einer Cherubimglorie schwebend und von Maria von Egypten, dem hl. Bernhard und vier jugendlichen Engeln verehrt; bei Mr. Jarwes in Florenz Maria sitzend, das nackte Kind vor sich auf einem Kissen; eine fast getreue Wiederholung dieses Bildes bei Baron Staal in Stuttgart; ein sehr verwandtes Motiv bei dem Kunsthändler Palloti in Florenz; Maria das Kind säugend in der Sammlung der verstorbenen Grossfürstin Marie in St. Petersburg; endlich in der Galerie zu Urbino (No. 91) Maria das Kind auf dem Arme haltend.

Dass die einzelnen Gemälde dieser Gruppe von Madonnenbildern nicht nur unter sich eine nahe Verwandtschaft zeigen, welche sie nur auf einen und denselben Künstler zurückführen lässt, sondern dass sie andererseits ebenso eng auch jener Gruppe von Madonnenreliefs verwandt sind, welche wir früher zusammengestellt und als Werke Verrocchio's nachgewiesen haben, und dass schliesslich in den Studien

seiner Handzeichnungen, namentlich den Skizzenbuchblättern beim Herzog von Aumale und im Louvre sich eine grosse Zahl von Entwürfen und Studien zu diesen Gemälden wie zu jenen Reliefs erhalten haben, darauf hat zuerst die Direktion der Berliner



Verrocchio: Madonnenstudie.
Federzeichnnng in den Uffizien.

Galerie gelegentlich der Ausstellung des ebengenannten Madonnenbildes aufmerksam gemacht.

Nach den Verschiedenheiten in der Komposition gruppieren sich diese Gemälde in folgender Weise: Maria ist (in halber Figur) stehend vor einer Balustrade dargestellt, wie sie das auf einem Kissen stehende nackte Kind, das die Rechte segnend erhebt, vor sich hält. So die Bilder in Frankfurt, Berlin (No. 108), bei A. Castellani,

Jarwes, Baron Staal und Pallotti, welche den Reliefs des Museo von Sta. Maria Nuova, des Bargello und dessen Nachbildungen, sowie mehreren Zeichnungen des Skizzenbuchs (besonders auf den Blättern des Louvre) zuweilen bis in die kleinsten Details entsprechen. Die zweite Komposition zeigt Maria sitzend, das Kind auf dem Schofse, das sie entweder umfasst, wie auf dem neuen Gemälde der Berliner Galerie (No. 104A), dem Bilde bei Herrn Mumm und ähnlich in Urbino und St. Petersburg, oder das sie anbetend verehrt, während ein Engel dasselbe hält, wie in dem Relief von Pontedera und in dem Gemälde der National-Gallery. Zu letzterem ist die köstliche Silberstiftzeichnung in den Uffizien, die hier umstehend im Facsimile reproduziert ist, ein erster, eigenhändiger Entwurf des Meisters. Das Gemälde des Louvre zeigt dann die erstere Komposition zu einem grossen Altargemälde erweitert. Mehrere Studien des Skizzenbuchs (einmal auch in einer Cherubimglorie) zeigen die Maria in ähnlicher Weise (in ganzer Figur), wie wir sie auf diesem Bilde sehen.

Die charakteristischen Eigenheiten aller dieser Bilder sind so augenfällig, dass selbst diejenigen, welche noch Pollajuolo als den Meister derselben ansehen, doch ihre Zusammengehörigkeit, ihre Herkunft aus Einer gemeinsamen Quelle nicht leugnen. Da ich schon bei der Besprechung der verwandten Madonnenreliefs und in der Schilderung der Eigenart Verrocchio's als Bildhauer auf diese charakteristischen Eigentümlichkeiten näher eingegangen bin, brauche ich sie hier nur kurz zusammenzufassen. Im Allgemeinen sind die Figuren von guten Verhältnissen; das Kind bei schmalen Schultern und hohem Oberkörper kräftig gebildet mit starken Fettfältchen, kurzem Hals und kurzen ungelenken Fingern und Zehen; die Madonna und die jugendlichen Engel von anziehenden und selbst schönen Formen: der Mund schön geschwungen, die Mundwinkel etwas hochgezogen, wodurch jener eigentümlich freundliche Ausdruck hervorgerufen wird; die Augen mit den kräftigen hochgewölbten Augendeckeln und den geschwungenen Brauen; die Finger zierlich gesetzt, namentlich der kleine Finger fast in gezierter Weise geknickt und abstehend, der Daumen zuweilen zurückgebogen. Als Tracht der hellblaue Tuchmantel mit dunkelgrünem Futter (zuweilen gelb getüpfelt), den eine Brosche aus vier Perlen oder einem Cherubskopf über dem kirschrothen Kleide zusammenhält; das Kleid selbst in der Regel oben mit einem Schlitz und zusammengeschnürt und von einer schmalen Binde unter der Brust zusammengehalten; die Aermel gewöhnlich von grossblumigem Brockat und unten geschlitzt, sodass der Hemdärmel sichtbar wird. Der niemals fehlende Frauenschleier, aus feiner Gaze oder dünnem Stoff, ist in kunstreicher Weise über dem Haar befestigt und fällt in seinen Enden vorn über die Schultern herab. Seine Kante ist, wie auch die Säume der meisten Gewänder, zierlich geschmückt, häufig mit jenen eigentümlichen Inschriften in arabischer Buchstabenform. Auch die kleine Leibbinde des Kindes, gleichfalls mehrfach von orientalischem Stoffe, findet sich regelmässig in irgend einer Weise angebracht; wie auch das Kissen mit seinem doppelten Ueberzug, wenn das Kind auf der Balustrade steht.

Da diese Gruppe von Gemälden meist den Pollajuoli zugeschrieben worden und heute noch von einzelnen hervorragenden Kennern der italienischen Malerei dafür gehalten wird, sei es mir gestattet, einen Augenblick die Gestalten auf den unzweifelhaften Werken der beiden Pollajuoli (zumal des jüngeren Piero, der nach dem Zeugnisse seines Landsmannes und Zeitgenossen Albertini der eigentliche Maler von den beiden Brüdern war) mit den Gestalten dieser Madonnenbilder zu vergleichen. Vorweg bemerke ich, dass keine einzige beglaubigte Komposition dieser Art, weder

in Bild noch in Stein oder Bronze oder auch nur als Zeichnung, vom Antonio oder Piero Pollajuolo auf uns gekommen ist. Charakteristisch ist für die Gestalten der Pollajuoli, namentlich des Malers Piero, der Mangel an Proportion (die Köpfe sind so auffallend klein, dass die Figuren durchweg 10—12 Kopflängen haben), die Hagerkeit und Schlankheit der sehnigen Körper und ihre unsichere Haltung (sie drohen häufig umzufallen, zuweilen selbst wenn sie sitzen); die sonderbare Form des Kopfes, der in Piero's bezeichneter Krönung der Maria in San Gimignano regelmässig keilförmig gebildet ist; die kleinen geschlitzten Augen, die schmale langgezogene Nase, der kleine oft missmutig verzogene Mund, die perrückenenartig aufliegenden Haare, der lange Hals und die meist übertrieben hängenden Schultern; endlich in der Tracht (bei der gleichen Vorliebe für gefütterte Mäntel, wie sie Maria auf jenen Madonnenbildern Verrocchio's regelmässig trägt) die bunten, meist klein geblümten Stoffe der Kleider, die mit Perlenbordüren eingefasst sind, der kleine und kaum sichtbare Schleier, die grossen Langfalten, welche die Figur noch schlanker und hagerer erscheinen lassen. Auf einen anderen Unterschied, auf die Verschiedenheit der landschaftlichen Hintergründe, habe ich sogleich bei Gelegenheit der Tobiasbilder näher einzugehen. Also in allen diesen Punkten wesentliche Abweichungen, oft das direkte Gegenteil dessen, was wir in jenen Madonnenbildern als charakteristisch fanden. Dass dort sowohl als hier gelegentlich ein Ohr „faunartig zugespitzt" erscheint, oder der Daumen zurückgebogen, der kleine Finger fast kokett von der Hand abgehalten ist, dass die Nägel hier wie dort „kurz geschnitten und schmutzig" sind, dies scheinen mir doch Uebereinstimmungen, auf die man solchen wesentlichen Verschiedenheiten gegenüber kein allzugrosses Gewicht legen sollte. Denn wenn man daraufhin die Gemälde oder Bildwerke der italienischen Renaissance prüft, so wird man vielleicht auf die Eigentümlichkeit stossen, dass gewohnheitsgemäss bei allen Künstlern die Nägel kurz geschnitten und schmutzig erscheinen, dass auf einem und demselben Bilde, wenn ausnahmsweise einmal mehrere Ohren sichtbar sind, diese die allerverschiedensten Formen zeigen, oder dass ein faunartig zugespitztes Ohr das eine Mal ganz schmal und lang, das andere Mal ganz kurz und dick ist, dass es eine grosse Muschel oder eine ganz kleine hat u. s. f. Damit will ich die Bedeutung solcher kleinen Eigenarten und Unarten für die Bestimmung von Kunstwerken durchaus nicht völlig wegläugnen; ich glaube sogar einige der oben berührten, von Lermolieff hervorgehobenen Punkte auch noch zu unserer Bestimmung der hier in Frage stehenden Madonnenbilder verwerten zu können. Aber teils sind sie nicht ganz richtig beobachtet, teils keine wirklichen Eigenarten zu nennen, teils können sie jenen Verschiedenheiten gegenüber um so weniger ins Gewicht fallen, als ja Verrocchio und die Brüder Pollajuoli als Landsleute und Zeitgenossen, die von Haus aus Goldschmiede und in der Plastik wie in der Malerei gleichmässig zu Hause waren, begreiflicherweise mancherlei Berührungspunkte haben mussten und in Wirklichkeit auch haben.

Zu jenen Verschiedenheiten in der Auffassung der Form und Bewegung kommt schliesslich noch die Verschiedenheit der Färbung und Behandlung. Während nämlich jene Madonnenbilder, die wir dem Verrocchio und seiner Werkstatt zuschreiben, sämmtlich in Tempera gemalt oder doch untermalt (und im lezteren Fall mit Firnissfarben lasiert) sind und eine ganz eigentümlich helle Färbung, namentlich des Fleisches, gemeinsam haben, sind die Gemälde der beiden Pollajuoli ganz in Firnissfarben ausgeführt, und zwar mit einem Firniss, den man nach seinem bräunlichen Ton, seiner Zähigkeit und den eigentümlichen Rissen im Impasto, welche die Farbe wie geronnen

erscheinen lässt, für Sanderakfirniss erklärt. Dieses ganz eigenartige Bindemittel, das — wie es scheint — nur die Pollajuoli benutzt, aber auch regelmässig angewandt haben, lässt ihre Gemälde schon von weitem unter andern Bildern heraus erkennen.

Gegen die Ansicht, dass der eine oder der andere der Brüder Pollajuoli für jene Folge von Madonnenbildern in Anspruch genommen werden könnte, spricht schliesslich noch ein sehr schwerwiegender Grund: in den Blättern des Skizzenbuchs im Besitze des Louvre und des Herzogs von Aumale finden sich zahlreiche Studien und Skizzen zu diesen oder ähnlichen Gemälden wie zu den verwandten Reliefs. Dass aber einer der Pollajuoli der Zeichner dieses Skizzenbuches sein könnte, wird selbst Herr Lermolieff nicht behaupten; denn abgesehen davon, dass sich in diesen Blättern eine Reihe von Studien zu beglaubigten plastischen Werken des Verrocchio findet, zeigt die ziemlich beträchtliche Zahl der beglaubigten Zeichnungen der beiden Pollajuoli eine völlig verschiedene Auffassung und Behandlung; wie auch die mancherlei Beischriften und Notizen auf jenen Skizzenbuchblättern eine Handschrift zeigen, welche an die der Pollajuoli gar nicht erinnert.

Wir müssen nach diesem notwendigen Exkurse noch einmal auf jenen Cyklus von Madonnenbildern zurückkommen, um der Frage näher zu treten, wie weit gehen die einzelnen Bilder auf Verrocchio selbst oder auf seine Werkstatt zurück. Zugegeben werden muss im Voraus die ausserordentliche Schwierigkeit einer nur annähernd sicheren Entscheidung dieser Frage, weil ja einerseits in dem einzigen beglaubigten Gemälde Verrocchio's, der Taufe Christi, die nicht von Leonardo übermalten Teile unfertig sind, andererseits aber eine Anzahl von hervorragenden Schülern des Verrocchio Jahre lang in dessen Werkstatt beschäftigt waren; so namentlich Leonardo und Lorenzo di Credi, letzterer sogar bis zum Tode seines Meisters. Wir müssen uns daher bis zur Auffindung weiterer Dokumente für die eigenhändige Thätigkeit Verrocchio's als Maler damit begnügen, hypothetisch jene Frage zu beantworten, und es schon als ein befriedigendes Resultat ansehen, wenn wir ein bestimmtes Gemälde wenigstens der Erfindung nach auf Verrocchio zurückzuführen im Stande sind.

Das grösste Anrecht, für ein ganz eigenhändiges Werk des Meisters zu gelten, hat wohl die Maria mit dem Kind auf dem Schofse in der Berliner Galerie (No. 104A). Fast möchte man hier auch den Umstand, dass das Bild unfertig ist, als einen Grund für die eigenhändige Ausführung mit aufzählen. Nicht nur zeigt jenes Gemälde alle jene charakteristischen Merkmale, welche wir als Ausfluss der Eigenart des Meisters kennen lernten, in besonders scharfer Weise ausgeprägt, in der Auffassung, den Typen, der Tracht, dem Schmucke und dem landschaftlichen Hintergrunde: auch die Ausführung steht in der Sicherheit und Feinheit der Zeichnung, in der Meisterschaft der Modellierung, die unverkennbar den Bronzetechniker verrät, in der Goldschmiedeartigen Feinheit der Durchbildung aller ornamentalen Details der Erfindung in keiner Weise nach. Freilich hat wohl gerade die Färbung durch den eigentümlich schweren braunen Ton des Fleisches die Veranlassung gegeben, dass das Gemälde Pollajuolo's Namen führte und auch jetzt noch von namhaften Kennern dafür angesprochen wird. Allein dieser braune Ton ist nur die Untermalung, die unter der hellen Lasur, vor deren Auftragung der Meister das Bild stehen liess, sich in einen feinen hellgrauen Ton verwandelt hätte. Die Malweise dieses Bildes ist durch den unfertigen Zustand, in welchem sich dasselbe befindet, leicht erkennbar und giebt uns über die Technik Verrocchio's wie der gleichzeitigen Richtung der florentiner Malerei, welche dieselben malerischen Ziele verfolgt,

interessanten Aufschluss. Das Bild ist nämlich, wie auch die Taufe Verrocchio's, ganz in Tempera angelegt. Die Vollendung in Oelfarben, denen offenbar Firniss beigemischt ist, hat der Künstler dann zunächst bei den Nebensachen begonnen: die ausgezeichnet stoffliche Wirkung des grünen Sammetfutters ist durch eine ganze Reihe übereinander gelegter Lasuren erreicht; der Gazeschleier, welcher den Haarschmuck bedeckt, ist ein wahres Wunder geschmackvoller Anordnung und feiner malerischer Ausführung; der gemusterte Aermel und das Mieder der Maria, sowie die orientalische Leibbinde des Kindes, die ebenfalls in gleicher Weise vollendet sind, zeigen den gleichen malerischen Sinn und die gleiche liebevolle Treue in der Durchführung, die wohl in keinem anderen florentiner Gemälde des Quattrocento in demselben Mafse sich vereinigt finden.[1])

Wenn ausser diesem Bilde noch ein zweites Werk dieses Cyklus von Madonnengemälden den Anspruch auf eigenhändige Ausführung durch den Meister selbst erheben kann, so ist es das Bild im Städel'schen Museum. Freilich gehört dasselbe dann einer früheren Zeit Verrocchio's an, denn es ist noch ganz in Tempera ausgeführt und zeigt in der Anordnung und Bewegung wie in der Detaildurchführung noch nicht die Meisterschaft wie das oben genannte Bild; wohl aber begegnen wir auch hier dem freien Naturalismus und jener eigentümlichen Sorgfalt in der Ausführung, wie sie sich u. a. in der durchscheinenden Aufzeichnung der Perspektive[2]) verrät. Uebrigens ist dieses Gemälde so sehr mit dem Marmorrelief im Bargello verwandt, dass letzteres fast eine plastische Uebertragung desselben genannt werden kann. Denn dass etwa das umgekehrte Verhältniss anzunehmen sei, dagegen spricht die grössere Naivetät und die geringere Durchbildung der Komposition.

Das ältere Berliner Bild, das diesem Frankfurter Gemälde in der Komposition so sehr verwandt ist, (beide Bilder trugen wohl in Folge dieser Uebereinstimmung früher den Namen Pesello), scheint mir ebensowenig ein eigenhändiges Werk des Verrocchio wie die Madonnen im Besitz des Herrn Mumm in Frankfurt und bei Pallotti in Florenz, und wie selbst das schöne Madonnenbild mit den beiden Engeln in der National Gallery in London (No. 296). Die Abweichung von jenen beiden erstgenannten Bildern in Berlin und Frankfurt sowohl wie von der Taufe Christi, und andererseits ihre grosse Verwandtschaft unter einander, legen es uns nahe, an ihre Ausführung durch ein und denselben Künstler der Werkstatt Verrocchio's zu denken. Crowe und Cavalcaselle haben für die Ausführung des schönsten unter diesen Gemälden, für das Londoner Bild, ein Wunderwerk in der hellen heiteren Färbung und der Lieblichkeit der Gestalten, den Namen des Lorenzo di Credi in Vorschlag gebracht. Ich möchte mich ihrer Vermutung anschliessen, dieselbe jedoch auch auf das vorgenannte Berliner Gemälde und auf das Bild bei Herrn Mumm ausdehnen. Sie sind sämmtlich ganz in Tempera ausgeführt; gemeinsam ist ihnen ferner die ausserordentliche Helligkeit der Färbung, namentlich des Fleisches, die Wiedergabe der Stoffe in Farbe und Falten, gewisse, fast kokette Eigenarten wie die Stellung der Finger und die zugespitzte Form des Ohres; endlich auch die Landschaft, welche

[1]) Die breit mit der Feder gezeichneten Köpfe auf der Rückseite einer Zeichnung in den Uffizien (XXIX, 130) scheinen Studien zu diesem Gemälde.

[2]) Dieselbe ist mit einem Stift eingerissen, wie sich auch in dem Berliner Bilde noch erkennen lässt. Aehnliches ist bei Melozzo und andern gleichzeitigen Meistern zu beobachten.

jene leicht bewegten, mit einzelnen Baumgruppen bedeckten Thäler und im Vordergrunde die schroffen Felsbildungen mit grasbewachsenen Kuppen, wie wir sie bei Verrocchio finden, in weicheren, abgeschwächteren Formen und Farben zeigen.

Die Ausführung des Bildes im Besitz des Herrn Al. Castellani, dessen Wirkung durch eine ganz ausnahmsweis tadellose Erhaltung noch gehoben wird, zeigt entschieden eine andere Hand. Die Färbung ist hier tiefer, leuchtender und namentlich in den Stoffen brillanter; auch scheint mir das Bild in Tempera untermalt und in Oelfarben vollendet zu sein. Aber die Auffassung der Formen und der Landschaft scheinen mir einen Künstler von umbrischer Herkunft zu verraten, der allerdings dann unter unmittelbarer Aufsicht Verrocchio's gearbeitet haben müsste. Stärker noch ist dies bei verschiedenen geringeren Wiederholungen oder Kopien dieses Bildes (meist von kleinerem Umfange) der Fall, von denen sich eine im Besitz des Marchese Patrizzi in Rom befindet.

In gleicher Weise abweichend von der Eigenart des Meisters und mit ähnlichen umbrischen Anklängen erscheint das Madonnenbild der Galerie zu Urbino, das ganz ausnahmsweise auf feine Leinwand gemalt ist; während die Bilder bei Baron Staal und Mr. Jarwes (von besonderem Interesse durch das felsige Gestade der Ferne) einen Künstler unter dem Einflusse des Fra Filippo zeigen. Am altertümlichsten und fremdartigsten erscheint, soweit ich es nach der Photographie beurteilen kann, da der Eindruck des Bildes leider meiner Erinnerung entschwunden ist, die Madonna, welche die verstorbene Grossfürstin Marie von Russland in Quarto besass.

Das grosse Altarbild im Louvre (No. 347), ganz in Tempera gemalt, ist in der Ausführung den zuletzt genannten Gemälden keineswegs überlegen, sodass wir an eine Beteiligung des Meisters selbst an der Ausführung kaum denken dürfen. Dass aber der Entwurf des Bildes auf Verrocchio zurückgeht, beweist die Uebereinstimmung oder zum mindesten die Verwandtschaft des Bildes in allen Teilen und Einzelheiten mit den genannten Gemälden und Sculpturen: die Gestalten von der Madonna bis zu den schönen jugendlichen Engeln und den Cherubim, die Färbung und die Stoffe mit ihrem orientalischen Inschriftssaum; dafür spricht auch der Umstand, dass die heil. Maria von Aegypten, die zur Linken kniet, von Verrocchio's Schüler, Lor. di Credi, in seinem schönen Bilde der Berliner Galerie (No. 103) fast genau kopiert worden ist. Als die umfangreichste unter allen malerischen Kompositionen Verrocchio's verdient dieses Gemälde des Louvre, wenn es auch in Folge seiner mehr handwerksmässigen Ausführung nicht von der künstlerischen Vollendung der wenigen eigenhändigen Werke des Meisters ist, doch nach seiner Erfindung und Anordnung besondere Beachtung. Die Regelmässigkeit des Aufbaues erhöht die Feierlichkeit der Darstellung; und doch bildet die Anordnung im Einzelnen bei näherer Betrachtung mannigfaltige Feinheiten und reizvolle Bezüge in der Zusammenordnung der einzelnen Gestalten und in der Ausfüllung des Raumes. Die zurückgeschlagenen hermelingefütterten Vorhänge finden sich fast genau so auf den Madonnenbildern der National Gallery und bei Herrn Castellani angebracht; der allgemeine Aufbau des Bildes erinnert aber in auffallendster Weise an den Aufbau des Kenotaphs des Kardinals Forteguerri. Trotzdem sind beide Kompositionen durchaus originell zu nennen, da die eigentümliche Bestimmung in beiden Werken voll zur Geltung kommt, und jedes in seiner Art eine eigenartige grosse und neue Leistung genannt zu werden verdient. Eine Reihe mässiger florentiner Gemälde vom Ausgange des Quattrocento, meist von

geringen Handlangern ausgeführt, zeigen den Einfluss, welche auch dieses Bild auf die gleichzeitige Kunst in Florenz übte; ich nenne nur die grosse Krönung Mariä in der Berliner Galerie (No. 72).



Werkstatt des Verrocchio: Maria in der Glorie.
Original im Louvre.

Wie dieser Kreis von Madonnenbildern so wird auch eine Reihe von Gemälden, welche sämmtlich den Tobias auf der Reise darstellen, herkömmlich den Pollajuoli zugeschrieben, während wir wenigstens zwei derselben auf Verrocchio zurückführen müssen. Da diese nun gerade die hervorragendsten darunter sind, so werden wir gewiss nicht fehl gehen, wenn wir Verrocchio die Priorität der Erfindung zuschreiben und die Entstehung der übrigen Bilder des gleichen Gegenstandes auf den Erfolg

jener Arbeiten Verrocchio's zurückführen; mehrere derselben sind sogar unverkennbare Nachahmungen der letztern. Das grössere jener beiden Gemälde, die wir für eigenhändige Werke des Verrocchio ansehen, „der junge Tobias von den drei Erzengeln zu seinen Eltern zurückgeleitet" in der Akademie zu Florenz (V. 24), vermutungsweise dem Sandro Botticelli zugeschrieben, ist eines der feierlichsten Altarbilder und zugleich eines der hervorragendsten Werke des Quattrocento überhaupt. Das Verdienst, es dem Verrocchio zuerst und mit aller Bestimmtheit wieder zugeschrieben zu haben, gebührt Herrn Dr. A. Bayersdorffer; ihm möge daher eine eingehendere Würdigung dieses köstlichen Gemäldes vorbehalten bleiben. Für den Zweck dieser Zeilen muss es genügen, die zwingenden Gründe, dasselbe für ein Werk des Verrocchio zu erklären, hervorzuheben und es unter die übrigen Werke des Meisters einzureihen.

In feierlichem Zuge schreiten die drei Engel, jugendlich schöne Gestalten von erhabenem Ernst, neben einander her. Gabriel, in der Rechten die Büchse, welche die Fischgallen enthält, blickt zum jungen Tobias nieder, den er an der Linken führt. Zu den Seiten die beiden andern Engel. Michael, in voller Rüstung, gleicht der Davidstatue in Bargello so sehr, dass man beide, trotz des höheren Alters des Erzengels und der verschiedenen Situation, wohl auf dasselbe Modell zurückführen muss. Der Engel Gabriel zur Linken des Tobias, jugendlicher als die anderen beiden, gleicht ganz dem Engel auf der Taufe Christi, der von Verrocchio's Hand herrührt; wie auch zwei der Engel auf dem oben genannten Altarbilde des Louvre auf denselben Typus zurückgehen. Die Gewandung entspricht durchaus derjenigen, die wir in allen vorbesprochenen Gemälden angetroffen haben: Die Mäntel aus doppeltem Stoffe und mit dunklem Futter, Blumenmuster und Säumen von arabischen Inschriften, die bunten Binden (anscheinend orientalische Shwals), die Agraffen aus Perlen, der Wechsel schwerer Stoffe mit rundlichem Faltenwurf und leichter Wollenstoffe mit vielen kleinen Langfalten. Auch die Landschaft zeigt den gleichen Charakter wie in den Hintergründen jener Madonnenbilder und wie auf der Taufe Christi, soweit sie hier nicht von Leonardo übermalt worden ist: vorn ein steiniger Weg mit einzelnen Blumen und Grasbüscheln; nach der Ferne der Niederblick in ein Thal, das niedrige Berge einfassen und vereinzelte Baumgruppen beleben. Die Sicherheit der Perspektive, das liebevolle und verständnissreiche Eingehen auf die Natur bis auf die Kräuter und Blumen im steinigen Boden — das Vorbild für Leonardo's blumenbestreuten Felsenboden in seiner Vierge aux Rochers (besonders in der älteren Redaktion derselben in der National Gallery zu London) —, die Liebe und Meisterschaft der Durchführung in Temperafarben, welche mit der Konception und Zeichnung auf gleicher Höhe steht, lassen kaum Zweifel aufkommen, dass Verrocchio dieses Gemälde selbst ausgeführt habe. Nach dem Umstande, dass es ganz in Tempera gemalt ist, und nach der grossen Sorgfalt, welche auf die Ausführung gelegt worden ist, dürfen wir es wohl in die frühere Zeit des Meisters setzen.

Eine Zeichnung zu dem Bilde, fast genau damit übereinstimmend, jedoch ohne die Figur des heil. Michael, besitzt das Kabinet des Louvre unter den von His de la Salle vermachten Zeichnungen. Vte. de Tauzia führt dieselbe, da er das Bild mit Morelli für ein Werk des Pollajuolo hält, unter dem Namen dieses Künstlers auf (vergl. Notice des dessins de la Collection His de la Salle. 1881, No. 85). Die Zeichnung ist mit der Feder auf rötlich getöntem Papier gezeichnet und weiss gehöht, eine Behandlungsweise, die für Verrocchio bisher nicht nachzuweisen, hingegen dem

Lorenzo di Credi besonders eigentümlich ist. Man könnte dadurch versucht werden, nach der Beschreibung (durch einen Zufall ist mir die Zeichnung leider nicht zu Gesicht gekommen) an eine Kopie des Lorenzo nach dem Gemälde seines Meisters zu denken, zumal die Zeichnung nur „unbedeutende Abweichungen" von dem Bilde aufzuweisen hat.

Die beiden andern Gemälde der gleichen Darstellung und etwa von gleichem Umfange, das eine in der Pinakothek zu München (bisher Verrocchio selbst zugeschrieben), das zweite in der Galerie zu Turin (No. 94), wo es Sandro benannt ist, stimmen so sehr mit der Komposition von Verrocchio's Bilde in der Akademie überein und stehen andererseits doch so tief unter diesem Werke, dass sie nur als Nachahmung desselben bezeichnet werden dürfen. Da sie aber beide deutlich auf zwei hervorragende florentiner Meister vom Ende des Quattrocento zurückgehen: das Turiner Bild auf Sandro und das Münchener Bild auf Piero di Cosimo, so ist dies ein interessanter Beweis, welches Aufsehen seiner Zeit Verrocchio's Schöpfung gemacht haben muss, wenn auch jene beiden Gemälde nach ihrer schwachen Ausführung wohl nur der Werkstatt der genannten Meister zugeschrieben werden können.

Gewissermassen als eine genreartige Reproduktion der Mittelgruppe jenes feierlichen Altarbildes Verrocchio's für die Galerie irgend eines vornehmen Kunstfreundes von Florenz lässt sich die kleine Darstellung der Tobiassage bezeichnen, welche die National Gallery in London besitzt (No. 781, 1867 aus der Sammlung des Grafen Galli-Tassi zu Florenz erworben). Dieser Umbildung in eine mehr sittenbildliche Darstellung entspricht der heitere Charakter, der über die beiden jugendlichen Gestalten und über die helle Landschaft ausgegossen ist, und welcher in der lichten glänzenden Farbe zum Ausdruck kommt. Der Erzengel Raphael entspricht in Gestalt, Tracht und Bewegung dem Engel Gabriel im grossen Bilde; der junge Tobias ist hier besser gelungen als dort, namentlich in der Zeichnung des Kopfes. Auch hier die gleichen Kostüme bis zu den bunten Binden und den orientalischen Inschriftssäumen, die ganz verwandte Farbengebung und die ähnliche Flusslandschaft in der Ferne, mit einer befestigten Brücke, wie wir sie zuweilen ganz ähnlich bei Lorenzo di Credi sehen[1]). In dem treuen Gefährten der beiden Wanderer, dem weissen Bologneser Hündchen, lernen wir wohl einen Hausgenossen des Verrocchio kennen, da er auch auf dem grossen Bilde angebracht ist.

Dies Londoner Bild ist gleichfalls, wie das Altarbild der Akademie, ganz in Tempera ausgeführt und zwar so ausserordentlich leicht und geistreich, dass ich dasselbe danach nur für eine eigenhändige, jedenfalls spätere Arbeit des Verrocchio selbst zu halten vermag. Die Zeichnung der Uffizien, welche (wie bereits oben bemerkt) auf ihrer Rückseite Studien zu der sitzenden Madonna der Berliner Galerie enthält, zeigt auf der Vorderseite das Studium zum Kopf des Engels im Londoner Bilde. Derselbe stimmt fast genau mit dem Kopf des Engels rechts auf Verrocchio's Taufe Christi; nur sind hier die Augen aufgeschlagen. Eine zweite Studie, und zwar eine Gewandstudie zu demselben Engel zeigt die Vorderseite eines der Skizzenbuchblätter beim Duc d'Aumale.

---

[1]) In dem reizvollen, wohl der früheren Zeit des Meisters angehörigen Madonnenbilde Credi's in der National Gallery (No. 593) erscheint in der Ferne ganz klein, als Staffage der Landschaft, Tobias mit dem Engel, frei nach dem oben beschriebenen Bilde Verrocchio's kopiert.

Einige charakteristische Eigenheiten, welche diesen beiden Engelsgestalten gemeinsam sind, führen mich auf ein paar neue Züge in der Eigenart des Künstlers: die Art, wie mit grosser Anmut beim Vorwärtsschreiten die Füsse gesetzt sind, kommt in den verschiedenartigen Werken Verrocchio's besonders häufig vor, ebenso wie die zierliche Bewegung, mit welcher die eine Hand das herabfallende Stück des Mantels leicht emporhebt. Man vergleiche ausser diesen Tobiasbildern das Relief mit dem Tode der Francesca Tornabuoni im Bargello, das Altarbild aus S. Domenico alle monache, auch die ähnliche Bewegung des Kindes auf den meisten Madonnendarstellungen und zahlreiche Studien der Skizzenblätter. Die Bewegung der Finger in dem Londoner Tobiasbilde, das darin ganz mit dem Berliner Bilde der stehenden Madonna übereinstimmt, ist geradezu geziert und dadurch zugleich einförmig, dass die linke Hand des Engels einfach bei dem Tobias wiederholt ist, vielleicht weil sie dem Künstler ganz besonders wohlgefiel.

Eine freie Reproduktion des Londoner Tobiasbildes, noch aus der Zeit und vielleicht aus der Werkstatt Verrocchio's, befindet sich in der wertvollen Sammlung altitalienischer Bilder des Herrn Senators Morelli zu Mailand. Auch in diese, neben dem Originale nüchterne Nachbildung ist noch ein Teil des Reizes aus seinem Vorbilde mit übergegangen. Der glückliche Besitzer dieses Bildes hält dasselbe freilich, wie auch das Londoner Bild, für eine Arbeit des Piero Pollajuolo oder seines Ateliers (vergl. Lermolieff „Deutsche Galerien" S. 391 ff.) und stellt es sogar schon mit den durch Vasari als ein Werk des Pollajuolo bezeugtem Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Galerie zu Turin (No. 97) zusammen. Nun, diese Zusammenstellung mit Hilfe der gut gelungenen Photographien der Bilder kann auch ich nur anempfehlen, hoffe aber, dass der Beschauer mit mir gerade zu dem entgegengesetzten Schlusse wie Herr Morelli kommen wird. Charakteristischer kann die Eigenart von zwei Meistern, die allerdings als Zeitgenossen innerhalb der florentiner Schule eine gleiche Richtung verfolgen, nicht zum Ausdrucke kommen als in diesen beiden Bildern, gerade weil sie das gleiche Motiv in ganz ähnlicher Weise behandeln. Gegenüber den jetzt genügend bezeichneten Merkmalen Verrocchio's, die sich auch im Londoner Tobiasbild aufs Deutlichste aussprechen, zeigt das Tobiasbild der Turiner Galerie die überschlanken Gestalten, die übertrieben kleinen Köpfe, die unsichere Haltung der Figuren, die ungelenken Bewegungen, die spitzen vorspringenden Kniee, den schief und steif auf dem Halse aufsitzenden Kopf mit seinen chinesisch geschlitzten Augen, den trübselig gezogenen Mundwinkeln und dem perrückenartig aufliegenden struppigen Haar; im Kostüm die wenig geschmackvollen Langfalten und die tief gestimmten Sammet- und Brokatstoffe; in der Landschaft ein Motiv aus dem mittleren Arnothal mit seinen reichen Einzelheiten; endlich die charakteristischen Farben, die durch den Beisatz von Sanderakfirniss ihre Tiefe und Leuchtkraft aber auch ihre Zähigkeit erhielten: alles das sind Eigentümlichkeiten, die wie gesagt alle Gemälde des Piero Pollajuolo (und mehr oder weniger auch die Arbeiten des Antonio) aufweisen, in entschiedenem Gegensatze gegen alle hier dem Verrocchio zugeschriebenen Gemälde, und so auch gegen die beiden Tobiasbilder in der Akademie und in London. Selbst die mit geschmackloser Treue nachgebildeten Gänseflügel des Erzengels im Bilde des Pollajuolo sind bezeichnend für dessen Richtung gegenüber den mehr ideal gestalteten Flügeln auf den Verrocchio'schen Tobiasbildern, denen die Flügelbildungen auf seinen beglaubigten plastischen Werken entsprechen.

Wenn Herr Morelli an der genannten Stelle die gleiche Haltung der Finger auf



WERKSTATT DES VERROCCHIO: BEGEGNUNG ZWISCHEN CHRISTUS U. JOHANNES.

ORIGINAL: K. GEMÄLDEGALERIE, BERLIN.



beiden Bildern[1]) für den gleichen Ursprung derselben anführt, so kann ich diese von ihm angenommene Gleichheit keineswegs zugeben. Das Streben nach einer gewissen Zierlichkeit und Eleganz haben die Pollajuoli allerdings mit dem Verrocchio gemeinsam: es äussert sich bei ihnen aber, namentlich beim Piero, in einer mehr steifen, einförmigen Geziertheit, während Verrocchio sich gerade durch die köstliche Gelenkigkeit der Glieder bei grosser Mannigfaltigkeit der Motive auszeichnet. Der Vergleich dieser beiden Bilder liefert dafür den besten Beweis.

Verrocchio scheint noch ein anderes Mal mit Pollajuolo, aber dieses Mal wahrscheinlich mit Antonio Pollajuolo als Maler in die Behandlung des gleichen Gegenstandes oder vielmehr eines Cyklus gleicher Gegenstände in Konkurrenz getreten zu sein: mit den Darstellungen der Arbeiten des Herkules. Während nämlich Vasari ausführlich drei Herkulesthaten von Antonio Pollajuolo (Gemälde auf Leinwand von 8 Braccie Höhe) im Mediceerpalast beschreibt, die der Künstler für Lorenzo Magnifico ausführte, erwähnt das Memoriale des Albertini drei Gemälde mit Thaten des Herkules von Verrocchio in der Sala del Consiglio des Palazzo Vecchio („tre quadri grandi di Hercole in tela del Verrocchio"). Weder die Gemälde des einen noch die des anderen Künstlers sind noch vorhanden; und selbst über ihren Verbleib haben wir nicht die geringste Notiz. Von Pollajuolo's Arbeiten giebt uns nicht nur die treffliche kleine Bronzegruppe im Bargello, welche Herkules darstellt, wie er den Kakus in der Luft erdrückt, einen Begriff; auch die beiden in einem Rahmen vereinigten Bildchen in den Uffizien (No. 1170), welche den gleichen Gegenstand sowie Herkules im Kampfe mit der Hydra darstellen, haben wir wohl zweifellos als freie Wiederholungen jener grossen Bilder anzusehen. Für Verrocchio's Gemälde giebt uns wieder nur sein Skizzenbuch einen, wenn auch nur geringfügigen Anhalt: auf der Rückseite eines von His de la Salle dem Louvre geschenkten Blattes (No. 111) findet sich nämlich eine erste Idee zum Kampfe des Herkules mit der Hydra. Die Komposition stimmt fast genau mit der des Pollajuolo in den Uffizien überein. Gingen beide vielleicht auf Ein gemeinsames Vorbild, auf ein antikes Relief oder eine antike Gruppe zurück? Oder hat einer der Künstler die Erfindung des anderen benutzt? Dann würde die Entscheidung der Frage, welchen von Beiden die Erfindung gebühre, mit der Frage zusammenfallen, wann der eine und wann der andere dieser Cyklen entstand; und zur Beantwortung dieser Frage fehlt uns bisher jeder Anhalt.

Unsere Berliner Galerie besitzt zwei kleine Bildchen des gleichen Gegenstandes und von fast gleicher Grösse, welche 1842 von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. der Galerie als Werke des Piero di Cosimo und Filippo Lippi überwiesen wurden. Schon die Darstellung ist eine seltene: die Knaben Christus und Johannes, im Alter von etwa 10 und 12 Jahren, begrüssen sich inmitten einer Landschaft, in welcher weiter zurück Maria und Joseph heranschreiten. Auch die Bestimmung der beiden Bilder bietet seine Schwierigkeiten. Dass das ursprünglich als Filippo Lippi bezeichnete Bildchen diesem Meister nicht selbst zugeschrieben werden kann, bedarf nach der Kenntnis seiner beglaubigten Werke, wie wir sie jetzt besitzen, keines Beweises. Wohl aber zeigt es die Hand eines späteren und geringeren,

[1]) P. Pollajuolo hat sich hier übrigens ebenso, wie Verrocchio in seinem Londoner Bilde, die Wiederholung der beiden linken Hände erlaubt.

wenn auch sehr ansprechenden Künstlers, der sich an Bildern des Filippo, wie die Anbetung des Kindes in unserer Galerie, begeistert und demselben das heimliche Dunkel des Waldes, die helle blonde Färbung des Fleisches abgelauscht hat. Die Bezeichnung des anderen hier in unretouchierter Heliogravüre wiedergegebenen Bildes, das wohl schwerlich ein Gegenstück war (für ein solches würde man kaum den gleichen Gegenstand gewählt haben), als ein Werk des Piero di Cosimo, ist bisher nicht angefochten worden, wohl weil man dem wunderlichen und geschickten Dilettanten auch eine gelegentliche Leistung dieser Art zutraute. Allein von Piero's phantastischer Auffassung, von seiner leichten Behandlung der Oelmalerei mit den klaren braunen Schatten ist hier nichts zu entdecken: der Vergleich mit den beiden zweifellosen und sehr charakteristischen Gemälden des Piero, die in demselben Raume mit diesem Bildchen hängen, wird den Beschauer leicht davon überzeugen. Hingegen trägt das Bild die charakterischen Merkmale des Verrocchio: die Haltung und Bewegung der Figuren, ihre Bildung (namentlich die Köpfe der Knaben, die linke Hand des Christus u. s. f.), die Gewandung, die Landschaft mit ihren Felsenbildungen und ihrem Baumwuchs, endlich die helle Färbung, die auf Tempera-Untermalung und Uebermalung in Oelfarben deutet. Das Bildchen war wohl für eine Predella bestimmt. Sollte es im Zusammenhange mit Verrocchio's Altarbilde der Taufe Christi entstanden sein? eine Hypothese, welche der Gegenstand nahelegt. Gegen die eigenhändige Ausführung des Bildes durch den Meister sprechen verschiedene Punkte: nicht nur ein Mangel an Grösse in der Behandlung, sondern auch die Leichtigkeit in der Handhabung der Oelfarbe, die abweichende Bildung des Laubwerkes u. a. m.

Ein anderes Bild unserer Galerie, das sich noch mit grösserer Bestimmtheit der Werkstatt oder einem Schüler des Verrocchio zuschreiben lässt, das Bildniss eines jungen Mädchens (No. 80, Francesco Granacci benannt), kann uns wenigstens einen Begriff von der Porträtbehandlung Verrocchio's geben, für welche seine plastischen Bilderwerke, wie wir sehen, einige so ausserordentlich schöne Beispiele bieten, während sich als Gemälde kein Bildniss nachweisen liesse oder ihm meines Wissens auch nur zugeschrieben würde. Von Zeichnungen berichtet uns zwar Vasari: die „testa d'una donna, finissima quanto si possa, dipinta in carta" im Libro des Don Vincenzo Borghini war wohl eigentliches Bildniss, während wir die Zeichnungen in Verrocchio's eigener Sammlung („alcune teste di femina con bell'arie ed acconciature di cappelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò") wohl nach Analogie jener ähnlichen erhaltenen Zeichnungen Leonardo's mehr für Phantasieköpfe zu halten berechtigt sind.

Zu dem Berliner Bildniss ist die Helligkeit der Färbung in Verbindung mit der feinen Harmonie des Thons ein Kennzeichen der Gemälde Verrocchio's und des Kreises der sich an ihn anschliessenden Künstler, durch welches sie von vornherein unter allen florentiner Bildern der letzten Jahrzehnte des Quattrocento ins Auge fallen. Die Haartracht ist die gleiche, wie wir sie in den Büsten von Verrocchio's Hand kennen lernten; Auffassung von Form und Zeichnung weisen ebenso wie die Färbung gleichfalls auf Verrocchio's Werkstatt. Die Landschaft im Grunde zeigt die eigentümliche Felsenbildung und die breite Thalfläche mit einzelnen spitzen Türmen in ganz ähnlicher Weise, wie sie in den Gemälden Verrocchio's und seiner Werkstatt wiederkehren. Um an eine eigenhändige Arbeit Verrocchio's zu denken, scheinen jedoch Auffassung wie Behandlung zu einfach, Bewegung und Anordnung nicht gewählt genug. Der Reiz, den das Bild trotzdem auf den Beschauer ausübt, wird noch

verstärkt durch den Hinweis auf irgend ein trübes Ereigniss im Leben der Jungfrau, das der Wahlspruch „NOLI ME TANGERE" und eine Inschrift auf der Rückseite um das (leider ausgekratzte) Wappen[1]) in rätselhafter Weise andeuten. Das Bild ist im Wesentlichen noch in Tempera ausgeführt; doch deutet die Tiefe und Durchsichtigkeit der Färbung einzelner Details, wie der Korallenkette und des grünen Mieders, auf die Ausführung oder Vollendung dieser Teile durch Oellasuren.

Zu den Schülern und Nachfolgern des Meisters[2]) leitet uns ein anderes Gemälde der Berliner Galerie, (No. 72.), das dort jetzt als „florentinische Schule um 1490—1500" bezeichnet ist und auch kaum präciser wird bezeichnet werden können. Rumohr, welcher auch das ebengenannte Bildniss in Italien erwarb, kaufte das Bild unter dem Namen des Cosimo Rosselli, mit dem es jedoch nichts gemein hat. Obgleich der geringe Künstler, auf welchen dasselbe nach der Erfindung sowohl wie nach der Ausführung zurückgeht, seine Phantasielosigkeit durch knechtische Anlehnung an verschiedene florentiner Meister des Quattrocento zu verdecken sucht, war doch Verrocchio's Vorbild offenbar das eigentlich bestimmende für ihn. Auf diesen geht die Hauptfigur, die knieende Maria zurück, wie unter den Heiligen namentlich eine jugendliche Gestalt zur Linken; dem Verrocchio ist aber auch die Färbung entlehnt, der helle Thon und die Zusammenstellung der Farben (ein mattes Rot, Gelb und Hellblau neben sattem und tiefem Grün).

Das Skizzenbuch zeigt uns eine Reihe von Entwürfen zu grösseren Kompositionen, bei denen uns aber jede Nachricht darüber abgeht, ob sie wirklich ausgeführt wurden: so verschiedene Entwürfe und Studien für eine Auferstehung, für eine Stäupung Christi, für ein Martyrium des hl. Sebastian (auch hier sehen wir also den Meister wieder mit dem gleichen Gegenstande beschäftigt wie Piero Pollajuolo), für eine Anbetung des Kindes u. s. f.. — Ein Gemälde des letztgenannten Gegenstandes soll sich nach der Mitteilung von Mr. Fairfax Murray in der Städtischen Galerie zu Sheffield befinden. Es zeigt etwa halblebensgrosse Figuren und ist nach dem Urteil dieses feinen Kenners der alttoskanischen Malerei in der breiten geistvollen Art und der hellen leuchtenden Färbung des kleinen Londoner Tobiasbildes ausgeführt.

Den Einfluss des Verrocchio weiter zu verfolgen oder auch nur auf seine Schüler und Nachfolger näher einzugehen, würde weit über die Grenze hinausgehen, die ich mir für diesen Aufsatz gesteckt habe. Wohl aber müssen wir hier noch die Frage erörtern, wie weit sich in den Schülern der Meister noch erkennen lässt, und in wie fern sich aus den Werken der Schüler noch Rückschlüsse auf Werke des Meisters machen lassen.

Zuvörderst müssen wir jedoch einen Blick nach rückwärts werfen: wo finden wir

[1]) Diese Umschrift lautet: FV CHE IDIO VOLLE. — SARA CHE IDIO VORRA. — TIMORE DINFAMIA E SOLO DISIO DONORE. — PIANSI GIA QVELLO CHIO VOLLI POI CHIO LEBBI.

[2]) Die Bildhauer, welche als Schüler Verrocchio's genannt werden, seien hier wenigstens dem Namen nach aufgeführt: es sind Nanni Grosso, Francesco di Simone, Agnolo di Polo, Rustici; den Einfluss Verrocchio's zeigt namentlich auch Andrea della Robbia. Diese Schüler vermögen uns nur ein geringes Interesse abzugewinnen. Wenn sie so weit hinter ihrem Meister zurückbleiben, der doch grade als Bildhauer sein Bestes leistete, so liegt das wesentlich in den Bedingungen und in der Entwickelung der Renaissanceskulptur überhaupt.

in Florenz vor Verrocchio ein verwandtes Streben oder verwandte Auffassung, und wen werden wir danach als seine Lehrer oder Vorbilder zu betrachten haben? Verrocchio's Lehrmeister als Goldschmied war bekanntlich der florentiner Goldschmied Giuliano Verrocchi, ein uns jetzt gänzlich unbekannter Künstler, dem der Jüngling ausser dem Goldschmiedehandwerk wohl auch den Namen verdankte, unter dem er allgemein bekannt ist. Als Bildhauer gilt Donatello für Verrocchio's Lehrmeister; und zwar auf Balducci's Autorität, der sich seinerseits auf zwei Manuscripte der Strozzi'schen Bibliothek beruft. Für den Einfluss Donatello's spricht allerdings auch der Umstand, dass der Künstler in den letzten Lebensjahren des Donatello in dessen unmittelbarer Nähe, in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz arbeitete: hier führte er um die Mitte der sechziger Jahre die schmucklose Bronzeplatte auf Cosimo's Grabe aus und arbeitete neben oder nach (?) Donatello an dem Sakristeibrunnen, welcher dem Letzteren in Auftrag gegeben war.[1])

Wo aber hat Verrocchio das Malen gelernt? oder wer war darin sein Vorbild? Obgleich wir hier keinerlei Nachricht oder Tradition haben, können wir meines Erachtens mit grösserer Bestimmtheit, als wir allein aus dem Vergleich der Bildwerke des Verrocchio und Donatello auf ein Verhältniss von Schüler und Lehrer würden schliessen können, aus den Gemälden Verrocchio's den Meister bestimmen, welcher ihm als Maler vorleuchtete: nämlich Fra Filippo Lippi. Am auffallendsten ist die Verwandtschaft zwischen beiden Künstlern in ihren Madonnenbildern. Fra Filippo's spätere Werke dieser Art zeigen uns nicht nur in der Erfindung die gleichen Motive, die wir bei Verrocchio kennen lernten: die Madonna als Halbfigur, das Kind stehend vor sich, oder auf dem Schofse haltend, oder endlich von einem Engel unterstützt; auch in den Einzelheiten erweisen sie sich nach verschiedenster Richtung hin als die Vorbilder jener Gemälde. So in der felsigen Landschaft im Grunde; in der Anordnung des Kopftuches und der Haartracht; in der Gewandung, den doppelten Stoffen der Mäntel mit dem getüpfelten dunkelgrünen Futter und den orientalischen Inschriften auf den Säumen; in der hellen Karnation und in der Zusammenstellung der Farben; selbst in der Form der Heiligenscheine. Das schlagendste Beispiel bietet in dieser Beziehung das schöne Bild der Uffizien, welches deshalb hier neben Verrocchio's verwandter Komposition in London abgebildet ist.

Ein sehr verwandtes Bild der gleichen Komposition in der National Gallery zu London (No. 589) geht dort unter Filippo's Namen; doch sprechen es ihm bereits Crowe und Cavalcaselle mit Recht ab und weisen es einem Schüler des Lippi zu. Statt des Einflusses von Sandro, den sie daneben zu entdecken glauben, meine ich vielmehr den des Verrocchio darin zu erblicken. Eine ganz ähnliche Vermischung von Eigentümlichkeiten des Lippi und Verrocchio (abgesehen von den bereits oben dem Atelier Verrocchio's zugeschriebenen Madonnenbildern bei Mr. Jarwes u. s. f.)

---

[1]) Nach Albertini's Angabe im Memoriale war Antonio Rossellino der Verfertiger dieses Sakristeibrunnens. Der Charakter des Entwurfes wie der Ausführung spricht jedoch mehr für Verrocchio. In dieser Notiz sowie in der noch bedeutsameren (wenn auch sehr wahrscheinlich irrtümlichen) Angabe Vasari's, Verrocchio habe das Madonnenrelief über Bernardo Rossellino's Grabmal des Leon Bruni angefertigt, könnte man vielleicht einen Anhalt finden für die aus den Werken Verrocchio's nicht unwahrscheinliche Annahme, dass derselbe als Bildhauer Schüler dieses grossen, bisher zu wenig beachteten Meisters war.



Werkstatt des Verrocchio.
National Gallery, London.



Filippo Lippi.
Uffizien.



Verrocchio.
K. Museen, Berlin.



Werkstatt des Verrocchio.
K. Museen, Berlin.



zeigen verschiedene andere meist auf Lippi's Namen gehende Bilder, die zum Teil wohl auf denselben Künstler wie jenes Londoner Gemälde zurückgehen: im Louvre (No. 222), in der Galerie zu Marseille (No. 304), bei Mr. E. P. Boyce in London u. s. f. Letzteres, eine Madonna mit zwei Engeln, aus der Sammlung Barker, wird in Folge seiner Verwandtschaft mit dem Madonnenbilde Verrocchio's in der National Gallery, wie dieses, dem A. Pollajuolo zugeschrieben. Ein anderes Gemälde, das hierher gehört, befindet sich im Privatbesitz zu Florenz, beim Marchese Panciatichi, Maria mit einem verehrenden Engel, leider beschädigt durch Restauration. Diese, namentlich das Letztere, zeigen in ihrem Anschluss an Verrocchio und neben den altertümlichen Zügen der Schule Filippo's einzelne Eigentümlichkeiten, die mich Sandro Botticelli als ihren Urheber vermuten lassen; namentlich wenn wir dessen Jugendbilder, wie das grosse Madonnenbild in der Akademie zu Florenz (I. 46) oder die Gestalt der Tapferkeit in den Uffizien, damit vergleichen.

Um hier an Jugendarbeiten des Verrocchio selbst zu denken, sind die Gemälde meist zu schwach und tragen auch den Charakter einer dafür bereits zu vorgeschrittenen Zeit. Auch scheint ein Gemälde, das wir, wenn auch nicht sicher derAusführung nach, so doch nach seiner Erfindung dem Verrocchio nicht absprechen zu können glaubten, das Altarbild aus S. Domenico (s. S. 237), für die früheste Zeit des Meisters noch nicht auf Fra Filippo, sondern vielmehr auf Andrea del Castagno als Vorbild hinzudeuten. Jenes Gemälde, das schon nach seinem strengen Aufbau und nach der Architektur und Ornamentik schwerlich nach 1460, wahrscheinlich aber schon mehrere Jahre früher entstanden sein wird, zeigt nämlich grosse Verwandtschaft mit Castagno's (und zum Teil auch Baldovinetti's) feierlicher Ruhe, seiner plastischen Auffassung in den schwerfälligen und ernsten Gestalten, dem beinahe trübseligen Blick, dem massigen schweren Faltenwurf, wie in seiner einfachen Temperamalerei, die auf jedes Helldunkel verzichtet.

Den ähnlichen Einfluss des Castagno zeigt ein in neuester Zeit aus dem Magazin der Uffizien hervorgeholtes Altarbild, welches die Direktion dem Verrocchio zuschreibt. Allein es spricht nicht die Sprache des Verrocchio selbst; es weist vielmehr auf einen ausgesprochenen Meister, der allerdings wesentlich mit aus Verrocchio hervorgeht, und zwar aus dessen frühester Entwicklung, wie sie das Altarbild aus San Domenico bezeichnet. Haben wir hier einen uns in seinen Leistungen bisher unbekannt gebliebenen Künstler vor uns, oder ist das Bild die Jugendarbeit eines uns bekannten Meisters? — etwa des Domenico Ghirlandajo, dessen schöne Altartafel mit der thronenden Madonna in den Uffizien (No. 1297) eine ganz verwandte Anordnung bei ähnlicher Architektur zeigt.

Denn auch Ghirlandajo stellt sich in seiner Entwicklung, wie ich sie glaube verfolgen zu können, als ein von Verrocchio ganz besonders stark beeinflusster Künstler dar; jedoch gleichfalls erst nach einer vorausgehenden, von Castagno oder wenigstens von dessen Werken abhängigen Jugendperiode. Charakteristische Bilder der letzteren besitzt u. a. die Berliner Galerie (Nr. 1, früher unter Castagno's Namen) und der Kunsthändler Tricca in Florenz (eine Pietà, wie das Berliner Bild); auch die Bilder der Badia di Settimo vor Florenz, 1479 in Auftrag gegeben, zeigen noch teilweise diesen Charakter. Weit mächtiger war aber der Einfluss des Verrocchio auf Ghirlandajo; und wie vorteilhaft er auf seine Entwicklung einwirkte, zeigt die Schönheit dieser ganz unter Verrocchio's Einwirkung geschaffenen Gemälde im Gegensatz gegen jene flüchtigen und teilweise selbst rohen Jugendwerke. Dahin

gehören vor Allem die Fresken von San Andrea in Brozzi vor Florenz. Hier zeigt der, auch in seiner architektonischen Einrahmung ganz al fresco gemalte Altar links vom Hauptportal die thronende Madonna zwischen den hll. Sebastian und Maurus, dem Lokalheiligen dieses Landstrichs westlich von Florenz. Die Anordnung der Maria und des Kindes, das im Schofse der Mutter auf einem Kissen steht, die Tracht der Madonna mit dem charakteristischen Kopftuch, selbst die grossen goldenen Heiligenscheine entsprechen durchaus den Eigentümlichkeiten jener Madonnendarstellungen Verrocchio's, namentlich dem Bilde in Frankfurt. Und in den beiden jugendlichen Heiligen verraten sich bis in die zierliche Haltung der Finger hinein als Vorbilder die schönen Engelgestalten in Verrocchio's Tobiasbildern, wie auch die landschaftliche Ferne in jenen Gemälden hier von Ghirlandajo nachgeahmt wurde. Im Halbrund über diesem Bilde ist die Taufe Christi dargestellt, die sich schon ihrer Erfindung nach auf den ersten Blick als eine Variation der Taufe Verrocchio's in der Akademie verrät. Ihr sind die beiden Hauptgestalten, ihr ist auch die Gruppe der Engel zur Linken, der ungeschickter Weise eine gleiche Gruppe rechts hinzugefügt ist, mit wenigen Veränderungen entlehnt; freilich nicht ohne Einbusse des Charakters, der hier in's Weiche, Unbestimmte abgeschwächt erscheint. Wie Ghirlandajo diese Eindrücke allmälig zu seiner Eigenart verarbeitet, zeigt namentlich das schöne Altarbild in den Uffizien (Nr. 1297), als ein Hauptwerk des Meisters viel bewundert. Man vergleiche nur die Engel Michael und Raphael mit Verrocchio's David und seinem Engel Gabriel im grossen Tobiasbilde. Ebenso deutlich spricht der Einfluss Verrocchio's aus zwei schönen Madonnenbildern Ghirlandajo's im Privatbesitz zu London: bei Mr. G. Salting und bei Lady Eastlake. Wie viel Ghirlandajo dem Verrocchio überhaupt verdankt, das lässt sich — wenn man seine Entwicklung in diesen Jugendwerken verfolgt hat — selbst in seinen Fresken von Santa Maria Novella noch unschwer erkennen.

Bei den bekannten Schülern Verrocchio's, bei Pietro Perugino[1]) und Lorenzo di Credi, können wir hier den Einfluss ihres Meisters nicht weiter in's Einzelne verfolgen. Für Credi dürfen wir annehmen, dass derselbe bis zu völliger Abhängigkeit von seinem Lehrer ging. Jung in die Lehre zu Verrocchio gekommen und bis zum Tode desselben, also bis zu seinem dreissigsten Jahre dessen Werkstattsgenosse, zugleich der Lieblingsschüler des Meisters, welchen dieser — wie uns sein Testament belehrt — der Vollendung der grossartigen Aufgabe, von welcher ihn sein plötzlicher Tod abrief, für gewachsen hielt: wird Lorenzo vernehmlich bei den Gemälden wie den plastischen Arbeiten seines Meisters behilflich und namentlich bei der Ausführung der besseren Werkstattarbeiten Verrocchio's, die wir oben beschrieben haben, beteiligt gewesen sein. Dass schon Crowe und Cavalcaselle die Ausführung des schönen Londoner Madonnenbildes des Verrocchio wohl mit Recht auf Lorenzo zurückführen, haben wir bei Beschreibung dieses Bildes bereits erwähnt. Im Anschluss daran sei uns hier noch eine Vermutung gestattet: darf man vielleicht aus dem Umstande, dass Lorenzo ausserhalb Florenz besonders für Pistoja thätig war, dass er für den Dom von Pistoja sein schönstes Altarbild malte, welches daher für eine seiner frühesten selbständigen Arbeiten gilt, den Schluss ziehen,

[1]) Hier sei gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, wie sehr der dem Lor. di Credi zugeschriebene Jünglingskopf in den Uffizien (No. 1217), welcher nach dem tiefen Ton der Färbung richtiger wohl dem Perugino beizumessen ist, den beiden Jünglingen zuäusserst links in Verrocchio's Relief mit der Darstellung des Todes der Francesca Tornabuoni gleicht.

dass Lorenzo di Credi in Pistoja die Ausführung des Forteguerri-Denkmals leitete und selbst daran mit thätig gewesen ist, während der Meister in Venedig beschäftigt war? Der Charakter des Marmorreliefs scheint mir für diese Vermutung zu sprechen. Ein weiteres Zeugniss dafür scheint eine Zeichnung des British Museums, mit Studien zu einem der Engel rechts von der Mandorla, zu liefern. Diese Zeichnung führt allerdings in der Sammlung als Studie zu einem bekannten Hauptwerke des Verrocchio den Namen dieses Künstlers; aber die Behandlung, die Ausführung in Silberstift und weisser Kreide und selbst der rötliche Ton der Grundierung des Papiers entsprechen durchaus den Zeichnungen des Lorenzo, während ähnliche Zeichnungen vom Verrocchio nicht bekannt sind. Liesse sich die Anwesenheit Lorenzo's in Pistoja nachweisen, so würde auf ihn wohl auch am ehesten das bereits besprochene schöne Relief mit dem Stadtwappen von Pistoja im Ratssaal daselbst zurückzuführen sein. Der Entwurf zu einer plastischen Arbeit von Lorenzo's Hand ist uns in der That noch erhalten: die ausserordentlich schöne Zeichnung zu einem Grabmal, in Chatsworth. Dieser Entwurf erscheint fast wie ein Werk des Verrocchio; so sehr lehnt er sich bis in's Einzelne an denselben an.

Dass Lorenzo di Credi ein rein receptives Talent war, dessen Fleiss, Sauberkeit und technische Fertigkeit ihn besonders geeignet machten, fremde Entwürfe zu verarbeiten und auszuführen, nicht aber selbständig schöpferisch thätig zu sein, zeigte sich nach Verrocchio's Tode; denn wenn wir die Gemälde Lorenzo's aufmerksam darauf durchgehen, wird uns kaum *eine* Komposition begegnen, die er nicht mehr oder weniger den Werken des Verrocchio's entlehnt hätte: seine Taufe Christi, seine Anbetung des Kindes, seine verschiedenen Madonnenbilder, seine Maria von Aegypten u. a. m. haben ihr deutliches Vorbild in Gemälden seines Lehrers, wie sie teilweise noch vorhanden sind, teilweise aus den Skizzenbuchblättern sich wenigstens noch erraten lassen. In dieser Verwandtschaft glauben wir einen nicht unwesentlichen Beweisgrund mehr für die Richtigkeit unserer obigen Bestimmung der Werke des Andrea del Verrocchio zu erblicken.

Nach Umbrien gelangte Verrocchio's Kunstweise nicht nur durch seinen Schüler Pietro Perugino; offenbar steht auch ein älterer oder doch altertümlicherer Meister von Perugia, Fiorenzo di Lorenzo, unmittelbar unter Verrocchio's Einfluss. Seine Gemälde bezeugen denselben in einem so hohen Maſse, dass wir ihn danach wohl als einen Schüler Verrocchio's bezeichnen dürfen und für denselben, nach anderen Anzeichen, vielleicht auch eine zeitweise Thätigkeit in der Werkstatt des Meisters anzunehmen berechtigt sind. Schon sein frühestes bekanntes Gemälde, das Altarbild von 1472 in der Pinakothek zu Perugia (No. 43), zeigt diesen Einfluss; am deutlichsten spricht derselbe aber aus dem schönen Madonnenbilde der Berliner Galerie vom Jahre 1481 (No. 129), wie der Vergleich mit den beiden oben besprochenen Madonnenbildern Verrocchio's beweist, die in nächster Nähe desselben hängen. Erfindung, Anordnung, Typen, Gewandung bis in die Details hinein, selbst die Färbung beweisen in ihrer engen Verwandtschaft das Verhältniss von Lehrer und Schüler. In gleichem Maſse war dies auch bei einem kleinen Madonnenbilde der Fall, welches ich 1880 im Besitz des Kunsthändlers Papini in Florenz sah und das, wie ich höre, kürzlich für die Uffizien erworben wurde. Die grosse Aehnlichkeit dieses Gemäldes mit dem als Werkstattbild des Verrocchio früher besprochenen Madonnenbilde bei Herrn Alessandro Castellani in Rom und der Umstand, dass letzteres in verschiedenen geringeren Wiederholungen und Kopien sich findet, welche auf die Schule von Perugia

hinweisen, führt auf die eben ausgesprochene Vermutung, dass Fiorenzo auch eine Zeit lang in der Werkstatt des Verrocchio mit beschäftigt gewesen sei.

Dass Verrocchio's Einfluss indirekt durch Perugino und Fiorenzo für die ganze Entwickelung der jüngeren Schule von Perugia, wie sie sich uns in den letzten Jahrzehnten des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts darstellt, wesentlich mitbestimmend wurde, das wird jeder Vergleich der Werke Verrocchio's mit den Produktionen sämmtlicher Meister Perugia's aus jener Zeit überzeugend in's Licht setzen. Jene Eigentümlichkeiten, die man an den Gemälden dieser Schule als charakteristisch hervorhebt: die starke Betonung des Gefühls im Ausdruck, die zierliche, leicht gehobene Haltung des Spielbeines, die gezierte Stellung des kleinen Fingers, selbst der eigentümlich bauschige Faltenwurf mit den kleinen Oehrchen und andere ähnliche Eigenarten haben ihr Vorbild in Verrocchio.

Hätte Verrocchio keinerlei anderes Verdienst, so würde ihm für alle Zeiten sein Platz in der Kunstgeschichte schon durch die *eine* Thatsache gesichert sein, dass er der Lehrer des Leonardo da Vinci war, eines der spekulativsten Geister aller Zeiten und als Künstler, wenn nicht der grösseste von Allen, so sicherlich doch der tiefste und ernsteste. Dass aber Verrocchio's Einfluss auf seinen grossen Schüler keineswegs gering angeschlagen werden darf, geht nicht nur aus dem Umstande hervor, dass er der einzige Lehrer Leonardo's war, sowie dass er denselben schon, nach Vasari's Ausdruck, nella sua fanciullezza[1]) als Schüler aufnahm: der stärkste Beweis dafür ist die Thatsache, dass Leonardo, obgleich schon 1472 als Meister in die Compagnia de' Pittori von Florenz aufgenommen, noch 1476, also in seinem fünfundzwanzigsten Jahre[2]) als Werkstattsgenosse des Verrocchio aufgeführt wird. Dieser Umstand macht es sehr wahrscheinlich, dass auch Leonardo, wie Lorenzo di Credi und vielleicht auch Fiorenzo di Lorenzo, an der Ausführung einzelner grösserer Arbeiten seines Lehrers mit beteiligt war. Von Einer Arbeit wird uns dies ja ausdrücklich durch Vasari bezeugt: Leonardo malte, wie allbekannt, in Verrocchio's Taufe Christi den berühmten im Profil gesehenen Engel, welcher das Gewand Christi hält. Von diesem Gemälde und der Entscheidung seiner Beteiligung an demselben muss die Forschung über die Jugendentwicklung Leonardo's ebenso wohl ausgehen wie das Studium des Verrocchio als Maler. Da ich, um für letzteres diese Basis zu gewinnen, auch über den Anteil des Leonardo oben schon eingehend mich ausgesprochen habe, so kann ich mich hier einfach auf das Resultat dieser meiner Untersuchung beziehen (s. oben S. 236), wonach alle in Oel ausgeführten Teile des Bildes von Leonardo gemalt oder doch übermalt wurden. Dies ist der Fall mit jenem Engel zur Linken, mit der Landschaft, ausgenommen die äusserste rechte Seite derselben, und teilweise auch mit der Gestalt Christi und der des zweiten Engels. Dass diese zähe Oelmalerei wirklich die des Leonardo ist, dafür spricht nicht nur der Umstand, dass die von Vasari bezeugte Engelsgestalt so behandelt ist, sondern auch die Beobachtung, dass die Formen der

[1]) Dies darf wohl kaum wörtlich vom Knabenalter verstanden werden; denn Leonardo muss doch wohl durch eine wenigstens für die Künstler jener Zeit ungewöhnlich sorgfältige Schulbildung den Grund zu seinen allseitigen wissenschaftlichen Forschungen gelegt haben.

[2]) Mündlicher Mitteilung verdanke ich die interessante Notiz, dass dies sogar noch im Jahre 1478 der Fall war, als sich Verrocchio und Leonardo wegen einer infamen anonymen Anklage vor Gericht zu rechtfertigen hatten. Hoffentlich wird italienische Prüderie dieses interessante Dokument nicht für alle Zeiten der Oeffentlichkeit vorenthalten.

Landschaft, soweit dieselbe in Oel übermalt ist, nicht den dem Verrocchio eigentümlichen Charakter, wohl aber die uns in späteren Gemälden Leonardo's geläufige Bildung aufweisen, sowie ferner dass unter dieser Uebermalung noch die alten in Tempera gemalten, für Verrocchio ganz charakteristischen landschaftlichen Formen zu erkennen sind.

Dass Leonardo's Anteil an diesem Gemälde seines Lehrers gewiss nicht in die Zeit fällt, wo derselbe noch im halben Knabenalter bei ihm in der Lehre war — wie Vasari angiebt — habe ich schon oben zu widerlegen gesucht. Vielmehr glaube ich, dass, wenn auch eine nähere Zeitbestimmung bei dem geringen Anhalt für die Jugendzeit des Leonardo bisher unmöglich ist, diese Arbeit nicht einmal die älteste uns erhaltene des Meisters ist. Die in neuerer Zeit mehrfach und lebhaft besprochene, aber sehr verschiedenartig benannte Verkündigung aus Monte Oliveto über Florenz, jetzt in den Uffizien (No. 1288), erscheint mir nämlich noch etwas altertümlicher, als der Engel in Verrocchio's Taufe. Desshalb ist die Bezeichnung Ridolfo Ghirlandajo, die Lermolieff dem Bilde giebt — eigentümlicher Weise in Uebereinstimmung mit Crowe und Cavalcaselle — ganz unhaltbar, da schon der Charakter der Architektur, Dekoration und Landschaft das Bild um etwa 20 Jahre früher hinaufrückt, als die frühesten Gemälde jenes unerfreulichen Spottvogels der grossen florentiner Meister entstanden sein können. Sehr viel entsprechender dem Charakter des Bildes ist die Benennung Lorenzo di Credi, mit welcher dasselbe schon in die Schule des Verrocchio gerückt wird. Aber man vergleiche das Bild nur mit Credi's kleiner Verkündigung, welche wenige Räume davon aufgestellt ist, ein schönes Werk der guten früheren Zeit des Meisters. Neben der Verkündigung aus Monte Oliveto wird dasselbe fast leer und doch zugleich moderner erscheinen. Was schon zunächst auf den ersten Blick für die Richtigkeit der, freilich fraglich gelassenen, officiellen Benennung des Bildes als Leonardo, welche dem Bilde auf die Autorität des Herrn K. E. von Liphart gegeben wurde, spricht, ist die eigentümlich zähe tiefe Oelfarbe, in welcher das Bild, grade wie der von Leonardo gemalte Teil der Taufe Christi ausgeführt ist. Daneben ist aber meines Erachtens auch in allen anderen Punkten der Charakter des Leonardo unter dem unmittelbaren Einfluss Verrocchio's nicht zu verkennen. Am Augenfälligsten ist dies in der Gewandung, die in der äusserst gewählten und geschmackvollen Anordnung, dem gross gehaltenen, höchst reizvollen und studierten Faltenwurf und der trefflichen Wiedergabe des Stofflichen nicht nur in der Gewandung des Leonardo'schen Engels auf der Taufe Christi, sondern namentlich in den berühmten Gewandstudien Leonardo's (in den Uffizien, im Louvre u. s. f.) ihre nächste Analogie findet. Einige unter jenen erscheinen wie Studien zu unserem Bilde. Wahl und Anordnung der Gewänder bis hinab zur Binde und dem Kopfschleier haben aber ihr Vorbild in Verrocchio's Werken, namentlich in seinen Gemälden. Dies ist in gleichem Maſse der Fall mit den Typen der beiden jugendlich schönen Gestalten, mit ihrer Haltung und Bewegung bis zu den zierlichen Stellungen der Arme und der Finger, namentlich der Maria, bei welcher sie wie aus Verrocchio herauskopiert erscheinen. Der blumige Rasen vor dem Palast, in dessen Schatten sich Maria zu ungestörter Lectüre zurückgezogen hat, ist in der liebevollen und naturgetreuen Wiedergabe, in der geschmackvollen Anordnung der Blumen das Vorbild für jene köstlichen Pflanzen, die aus dem dürren Felsenboden in der Vierge aux rochers hervorsprossen. Für die zauberhafte Ferne, auf welche sich der Blick über die Rampe des Palastes eröffnet, entlehnte der Meister die Motive noch der Umgebung von Florenz. In

ihrem Baumwuchs, dem ausgedehnten Flussthal mit seiner breiten Oeffnung nach dem Meere zu und der Hafenstadt an der Mündung des Flusses finden wir sie vorbereitet in den landschaftlichen Fernen auf Verrocchio's Gemälden, auf der Taufe, dem Frankfurter Madonnenbilde u. s. f. Dasselbe bestätigt schliesslich auch die Architektur, die zugleich den besten Anhalt für die Zeitbestimmung des Bildes abgiebt. Wie der Palast in seiner ernsten Einfachheit mit seinen Rustica-Ecken und Profilierungen von Fenster und Thüren der florentiner Frührenaissance der achtziger Jahre entspricht, so ist das schöne Lesepult, vor welchem Maria sitzt[1]), eine in Marmor übertragene freie Wiederholung von Verrocchio's Mediceersarkophag in San Lorenzo.

Wie auch in diesem Bilde die Färbung, namentlich die ausserordentlich helle Fleischfarbe, Verrocchio's Vorbild verrät, so ist dies noch auffälliger in dem Bildniss eines jungen Mädchens in der Galerie des Fürsten Liechtenstein zu Wien (No. 38), wo es bisher so gut wie unbekannt geblieben ist. Waagen hat in seinen „Kunstdenkmälern zu Wien" (S. 276) den Namen Leonardo's diesem Bilde gegenüber zuerst ausgesprochen, leider jedoch nur als eine Vermutung und mit der Beschränkung, dass es „mindestens doch einem der besten Schüler des Leonardo, etwa dem Boltraffio beizumessen sein dürfte." Falke's neuer Katalog der Galerie geht schon wieder weiter von der richtigen Benennung ab, wenn er Waagen's Taufe durch die Bemerkung: vielleicht richtiger Gianantonio Bazzi, einzubessern glaubt. Beide Namen können aber schon aus einem rein äusseren Grunde gar nicht in Betracht kommen: die Tracht ist nämlich die florentinische, wie sie etwa in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts getragen wurde. Ein Blick in Ghirlandajo's Freskencyklen genügt, um davon zu überzeugen. Vergleicht man dies Bildniss dagegen mit Verrocchio's Porträts, mit dem Berliner Mädchenbildniss[2]) und namentlich mit den Büsten im Bargello und bei Dreyfuss, so ist die Verwandtschaft eine so augenfällige, dass mir fast nur zu beweisen bleibt, wesshalb ich das Bild nicht diesem, sondern seinem Schüler Leonardo zuschreibe. Diese Uebereinstimmung ist nicht nur eine äusserliche, ist nicht etwa beschränkt auf das gleiche Kostüm und die gleiche Haartracht mit den kurzen, aschblonden Löckchen und dem Kopftuch, dessen Enden (wie bei unseren Madonnen Verrocchio's) nach vorn über die Schultern fallen; auch die Auffassung ist noch fast die gleiche: die Anschauung der Formen, im Aufsetzen des Kopfes auf dem kräftig gebauten Halse, in der Haltung des Kopfes, in der etwas flachen Gesichtsbildung, den länglichen, halbgeschlossenen Augen mit ihren grossen Augendeckeln, dem fest geschlossenen Mund, der im Verein mit dem forschenden Blick der dunkelbraunen Augen den gleichen entschlossenen, spröden Eindruck macht, wie namentlich Verrocchio's Büste im Bargello. Ebenso ist ja auch die Helligkeit der Karnation in diesem weiblichen Bildniss, der milchweisse Teint, und die Art, wie selbst die Schatten darin noch hell gehalten sind, für Verrocchio's Gemälde ein charakteristisches Merkmal. Freilich mehr noch stimmt das Gemälde in allen diesen Punkten mit Leonardo's eben besprochener Verkündigung überein; und wie dort verrät sich auch hier das Genie des grossen Schülers durch die

---

[1]) Fast treu kopiert erscheint dieses Pult in einem Tische auf einem anscheinend frühen Gemälde des Mainardi in unserer Sammlung (No. 77).

[2]) Eine äusserliche Verwandtschaft mit diesem Bildniss bietet auch die höchst reizvoll bemalte Rückseite von Leonardo's Bild. Dieselbe zeigt auf porphyrartigem Grunde die Zweige eines Lorbeer, Juniperus und einer Dattelpalme, in grau gemalt und mit einem Bande zusammengehalten, welches den Wahlspruch trägt: VIRTUTEM FORMA DECORAT.

Grösse der Auffassung und die Freiheit und Meisterschaft der malerischen Behandlung (ganz in Oelfarben), wie durch die Geschicklichkeit in der Anordnung des elfenbeinfarbigen Gesichtes vor der tiefgrünen phantastischen Juniperushecke, mit dem Ausblick auf den hellen Wasserspiegel in gartenartiger Landschaft. Diese beiden Gemälde, die mit dem Anteil an Verrocchio's „Taufe" die Zeit von Leonardo's Thätigkeit vertreten, in welcher derselbe als selbständiger Meister in Florenz oder gar noch im Atelier seines Lehrers thätig war, scheinen mir mit zu dem Vollendetsten zu gehören, was das Quattrocento in Italien hervorgebracht hat: mit den Vorzügen desselben, der vornehmen Zurückhaltung, und dem unermüdlichen und liebevollen Naturstudium auch in den kleinsten Einzelnheiten, verbindet sich der Reiz des eben erst aufknospenden Genies, das die Härten, die als Spuren mühsamen Ringens noch in den meisten Werken seines Lehrers sich geltend machen, scheinbar wie spielend überwindet.

Ein unscheinbares kleines Bild im Magazin der Uffizien, jetzt zur Aufstellung ausgewählt, steht in jeder Beziehung diesem Verkündigungsbilde so nahe, dass es gleichfalls auf Leonardo zurückgehen muss, wenn es auch einen noch früheren Zeitpunkt seiner Entwickelung bezeichnet. Das Bildchen zeigt das Profil eines nach links gewandten Jünglings, mit einem Kranz im rötlichen Haar; hinter dem Kopf eine felsige Landschaft mit Ausblick auf das Meer. Das Profil giebt ganz den Typus Leonardo's, wie derselbe in der Zeichnung unter dem Rattier'schen Relief reproduziert ist. Die Landschaft entspricht der Ferne auf dem Verkündigungsbilde, in den Felsgebilden bereits der Vierge aux Rochers. Die zähe Oelfarbe und der dunkle bräunliche Ton sind ebenso charakteristische Eigenschaften der Jugendwerke Leonardo's, wie die eigentümlich behandelten Haare.

In technisch-malerischer Beziehung ist diesen Bildern (und zum Teil auch noch einzelnen späteren Gemälden, wie dem weiblichen Profilbildnisse der Ambrosiana) im Gegensatze gegen die spätere ganz eigenartige Zeit Leonardo's mit ihren graulich-dunkeln Schatten die ausserordentliche Helligkeit des Fleisches, namentlich auch der Schatten, eine zähe Konsistenz der Oelfarbe, und das tiefe Grün in der Landschaft charakteristisch, welches sehr nachgedunkelt und in sich zum Teil verkommen ist.

Die Zeichnungen Leonardo's, die uns in so reicher Zahl erhalten sind und uns durch den Einblick in seine künstlerische Gestaltung wenigstens teilweise einen Ersatz bieten für alle die Werke, die er nicht vollendet hat oder die zu Grunde gegangen sind, bieten ein ebenso reiches und zugleich weniger angefochtenes Material für die Jugendentwicklung des Meisters. Dasselbe daraufhin durchzugehen, ist eine noch kaum berührte Aufgabe, die der Leonardo-Forschung überlassen bleiben muss; hier kann ich nur auf einige Zeichnungen aufmerksam machen, die uns den Leonardo noch in naher Beziehung zu seinem Lehrer Verrocchio zeigen und dadurch zugleich neues Licht auf die Kenntniss des Letzteren werfen. Die Uffizien besitzen eine bekannte grosse Zeichnung, einen jugendlichen weiblichen Kopf, der nach dem Schmuck und der schüchternen Neigung des Kopfes zweifellos als Studie zu einer Verkündigung zu denken ist, und zwar sehr wahrscheinlich zu dem Gemälde der gleichen Darstellung in den Uffizien: man vergleiche nur die ganz eigentümliche Behandlung der Haare, die in beiden übereinstimmt[1]). Denn Auffassung und Behand-

[1]) Herr Dr. A. Bayersdorffer teilt mir mit, dass die Zeichnung genau übereinstimme mit dem Kopfe der Madonna auf dem kleinen Verkündigungsbilde des Louvre (No. 158), welches dort jetzt dem Lorenzo di Credi zugeschrieben wird, und dass er dasselbe gleichfalls für ein Jugendwerk des Leonardo halte.

lung ist hier eine ganz verwandte, sogar noch etwas altertümlichere und phantastischere. Dass verschiedene Gewandstudien von Leonardo's Hand erhalten sind, die der Gewandung jenes Verkündigungsbildes ganz verwandt sind, wurde bereits erwähnt.

Ein grosser und gross gehaltener (daher auch gewiss schon einige Jahre jüngerer) Profilkopf einer jungen Frau unter den Zeichnungen zu Windsor Castle, ist besonders geeignet, Leonardo's Porträtauffassung in dieser früheren Zeit kennen zu lehren. In seiner Verwandtschaft mit dem Frauenbild beim Fürsten Liechtenstein bietet er nicht nur den Anhalt, um dieses Bildniss noch mit grösserer Sicherheit dem Leonardo zuzuschreiben, sondern er zeigt auch wieder den engen Anschluss desselben an Verrocchio's verschiedene und verschiedenartige Bildnissdarstellungen, namentlich auch an die früher besprochenen florentiner Medaillons. Ein anderes Blatt derselben Sammlung, auf welches der Künstler flüchtig aus *einem* Typus heraus eine Reihe von Profilköpfen der verschiedenen Geschlechter und verschiedenen Altersstufen zu entwickeln gesucht hat, zeigt uns in mehreren Köpfen das damalige aus solchen Bildnissstudien abgeleitete Frauenideal des Meisters, welches dem des Verrocchio noch sehr ähnlich ist. Auf demselben Blatte ist auch ein Jünglingskopf, der für unsere vorliegende Aufgabe ein ganz besonderes Interesse hat: er zeigt nämlich, wenn auch in einem mehr knabenhaften Alter, genau dasselbe schöne Profil, wie der köstliche Reliefkopf des Scipio bei M. Rattier in Paris — vielleicht (in Verbindung mit der Meduse auf dem Brustharnisch) ein Fingerzeig für eine etwas andere Lösung der Frage nach dem Urheber jenes Marmorwerkes, als ich sie hier zu geben versucht habe. Möge es einem Kühneren überlassen bleiben, diese Vermutung bestimmter auszusprechen. [1])

Die ähnliche Profilzeichnung eines Kriegers im Besitze von Mr. Malcolm habe ich schon bei Besprechung jenes Reliefkopfes näher gewürdigt. Wie Leonardo hier den Typus des Colleoni unverkennbar sich angeeignet hat, so hat er bei seinen zahlreichen Studien zum Sforza-Monument nicht nur das Modell seines Lehrers zum Colleoni mehrfach benutzt, wie die Studienblätter in Windsor beweisen, sondern er hat darin auch gelegentlich eine jener kleinen Reiterfiguren aus Verrochio's viel erwähntem Skizzenbuch kopiert.

Weiter hinaus liesse sich der Einfluss des Lehrers auf seinen grossen Schüler auch auf dessen Kindergestalten (in der Vierge aux Rochers und manchen Zeichnungen), auf seine jugendlichen Engel, seine Naturstudien, seine landschaftlichen Bildungen u. s. f. verfolgen. Hier müssen wir uns mit obigen Andeutungen begnügen.

Vielleicht habe ich manchem meiner Leser, wenn er mir überhaupt so weit gefolgt ist, bei dieser perlenartig aufgereihten Kette von nüchternen Betrachtungen über Werke des Verrochio's, seiner Werkstatt und seiner Schüler den Faden der Darstellung: die allgemeine Charakteristik, die Entwicklung des Meisters und die Gruppierung seiner Werke, die Scheidung eigenhändiger Gemälde von Werkstattsarbeiten nicht scharf genug hervorgehoben. Der Zweck dieser Arbeit war aber die Gewinnung einer Grundlage zur richtigen Beurteilung des Verrocchio; und dazu schien mir eine derartige einfache kritische Betrachtung der einzelnen Bilder das Haupt-

[1]) Vgl. die Abbildung im vorigen Hefte, worin die Zeichnung verkleinert unter dem Lichtdruck des Scipio-Reliefs in Facsimile wiedergegeben ist.

erforderniss. Einige allgemeinere Gesichtspunkte für dieses richtigere Verständniss mögen hier zum Schluss begleitet sein von einen kurzen Blick auf Verrocchio's Bedeutung im Allgemeinen und mögen zugleich als Entschuldigung und Begründung dafür dienen, wesshalb ich nicht eine mehr abgerundete Darstellung angestrebt habe und teilweise nicht anstreben konnte.

Ein sehr bedeutsames Moment in der Beurteilung des Verrocchio, sowohl zur Kritik und Schätzung seiner Werke wie zur Würdigung seiner Stellung innerhalb der italienischen Kunst und seines Einflusses auf die Entwicklung derselben, liegt in der richtigen Würdigung der Bedeutung von Verrocchio's Werkstatt. Verrocchio war einer der gesuchtesten Goldschmiede seiner Zeit, der hervorragendste Bronzegiesser, war Bildhauer in allen Gattungen und Stoffen bis herab zu den bemalten Stuckbüsten, die er nach Abdrücken über das Gesicht von Verstorbenen anfertigte; er war zugleich Maler und einer der geschätztesten Lehrer in der Unterweisung jeder Gattung der bildenden Künste. In Folge dessen versammelte er um sich eine grosse Reihe von Werkleuten wie von Schülern, die er nicht nur unterrichtete, sondern die auch bei der Ausführung seiner Aufträge thätig waren, und welche er als eigentliche Gehilfen annahm, nachdem sie herangewachsen waren. Wirkt schon dieser Umstand erschwerend für die sichere Bestimmung der eigenhändigen Arbeiten, so muss uns die Thatsache, dass grade die bedeutendsten unter ihnen, dass Lorenzo di Credi bis zum Tode des Meisters, dass Leonardo noch sechs Jahre nach seiner Aufnahme als Meister in die Künstlergenossenschaft der Werkstatt des Verrocchio angehörten, auch bei den hervorragenderen Arbeiten, welche den Charakter Verrocchio's tragen, in der Bestimmung des Anteils, welchen der Meister und die Schüler daran haben, doppelt vorsichtig machen. Auf der anderen Seite macht aber auch diese Zahl seiner Schüler und ihre Beschäftigung in den verschiedensten Zweigen der Kunst den Einfluss begreiflich, welchen der Meister dadurch auf die Entwicklung der florentiner Kunst und darüber hinaus ausüben musste.

Festhalten müssen wir sodann für die Beurteilung des Künstlers, dass alle Nachrichten sowohl wie die hinterlassenen Werke ihn in erster Reihe als Bildhauer bezeugen und zwar als Bronzebildner. Seine berühmtesten unbestrittenen Arbeiten, jedes ein Meisterwerk in seiner Art, sind seine Bronzedenkmäler: das Mediceergrabmal, der David, der Knabe mit dem Delphin, die Thomasgruppe und der Colleoni. Die Zeit, welche er auf diese Arbeiten zubringen musste, vor Allem aber die hohe Vollendung derselben lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass sie vom ersten Entwurf bis zur Ausciselierung ganz eigendhändige Werke Verrocchio's sind — soweit dies überhaupt bei Gusswerken und zumal bei solchen von so grossem Umfange der Fall sein kann. In gleicher Weise alle die Aufträge, die seiner Bildhauer- und Goldschmiedewerkstatt wie seinem Maleratelier zu Teil wurden, eigenhändig auszuführen, dazu war der gewissenhafte und wie es scheint langsam arbeitende Künstler nicht im Stande, zumal der Zeitraum, aus welchem uns Werke von ihm bezeugt sind, nicht einmal zwei Jahrzehnte umfasst. Bei der Ausführung musste er den zahlreichen Schülern und Gehilfen einen mehr oder weniger bedeutenden Anteil überlassen. Die Bildwerke in Thon werden an und für sich, sobald sie den Stempel der Meisterschaft tragen, noch den meisten Anspruch auf Eigenhändigkeit machen können, insofern dem Verrocchio als Bronzebildner ja das Modellieren in Wachs oder Thon besonders geläufig war und der Künstler auch in solchen Fällen, wo er nicht selbst sich an der Arbeit beteiligen konnte, doch meist ein Modell dafür anfertigte. Dass er dagegen schon

als Goldschmied, obgleich in dieser Technik zuerst unterwiesen, doch sich im Wesentlichen auf die Anfertigung der Modelle und die Ueberwachung der Arbeit beschränkte, dafür spricht — wie bereits erwähnt — der Umstand, dass zu der einzigen uns erhaltenen Goldschmiedearbeit, zugleich seinem gespriesensten Werke dieser Art, dem Relief am Dossale des Doms, zwei der Figuren in völlig übereinstimmenden Modellen von gleicher Grösse noch vorhanden sind. Aehnliches gilt auch wohl für die Marmorbildwerke: das Arbeiten in Marmor war den eigentlichen Bronzebildnern überhaupt wohl wenig sympathisch — von Ghiberti und Antonio Pollajuolo ist uns kein einziges Marmorbildwerk bezeugt —; es musste ihnen aber auch nicht recht handlich sein. Bei Verrocchio verrät sich dies selbst in denjenigen Marmorwerken, die wir nach ihrer Meisterschaft für ganz eigenhändig halten müssen, wie namentlich die weibliche Büste im Bargello. Es fehlt denselben jene Weichheit und Durchsichtigkeit des Marmors, jener eigentümliche Eindruck des Körperlichen im Fleische, welchen ein Desiderio oder Rossellino über seine Marmorgestalten zu verbreiten versteht; der Bronzebildner verrät sich im Streben nach grossen Flächen, nach kräftiger Wirkung von Licht und Schatten, nach höchster Vollendung durch die Politur. Dieser Umstand ist übrigens, nebenbei bemerkt, ein Zeugniss mehr für die Autorschaft des Verrocchio bei jenen Marmorbildwerken.

Wie in den Gemälden des Meisters sich in gleicher Weise der Bronzebildner verrät, das zeigt die Modellierung und Behandlung des einzigen sicher bezeugten Bildes, der Taufe Christi, zeigt namentlich aber auch ein zweites ganz eigenhändiges Gemälde, die Madonna mit dem Kinde auf dem Schofse in der Berliner Gallerie. Dass diese Bilder beide unvollendet geblieben sind, sowie dass sich in ihnen noch eine gewisse Mühseligkeit der Arbeit geltend macht, kommt aber nicht allein auf Rechnung des Bildhauers: mehr noch scheint der Umstand dazu beigetragen zu haben, dass Verrocchio hier auch in der Technik nach Neuem strebte, indem er die Bilder in Tempera untermalte, um sie mit Firniss- oder Oelfarbe zu vollenden. Wenigstens sind die beiden Tobiasbilder in Florenz und London, die ich nach ihrer Eigenart und Meisterschaft für ganz eigenhändige Werke des Künstlers ansprechen zu müssen glaubte, nicht nur ganz vollendet: sie sind auch — namentlich das kleinere Bild in London — in der einfachen Temperatechnik mit Leichtigkeit, stellenweise selbst mit Bravour ausgeführt. Die hervorragenden Maler, welche Verrocchio unter seinen Schülern heranzog, fesselte derselbe, wie wir sahen, zum Teil auf lange Zeit an seine Werkstatt, ohne Zweifel, um den mancherlei Aufträgen auf Gemälde dadurch nachkommen zu können, dass er ihnen die Ausführung derselben, in der sie ja obenein geschickter waren als er selbst, teilweise oder ganz anvertraute. Wird es jemals gelingen, einen Einblick in die Thätigkeit dieser Werkstatt zu gewinnen, in welcher unter Andern auch Leonardo jahrelang mitbeschäftigt war?

Ganz kurz sei hier doch auch das Skizzenbuch berührt. Die Flüchtigkeit dieser Zeichnungen, die unmalerische Behandlungsweise und die verfehlten Proportionen in vielen derselben werden auf den ersten Blick wohl bei manchem Beschauer Bedenken rege machen, ob wirklich der grosse Schöpfer des Colleoni und der Thomasgruppe der Verfertiger dieser Zeichnungen gewesen sein könne, zumal die Sammlung der Uffizien in jenem Skizzenbuche einige geistreiche und liebevoll behandelte Zeichnungen in Kreide und Feder von ihm aufzuweisen hat, die jene Schwächen nicht haben. Aber der Umstand, dass sich zahlreiche Entwürfe und Studien zu beglaubigten Werken Verrocchio's finden, die niemals genau mit denselben

übereinstimmen und daher unmöglich Kopien sein können, die sich vielmehr bei genauerer Vergleichung als flüchtige Niederschrift immer neuer Einfälle zu einzelnen wenigen Kompositionen darstellen, muss solche Zweifel verstummen machen. Auch die Flüchtigkeit, der Mangel an feinerer Naturbeobachtung erklärt sich zum Teil aus dem Umstande, dass nur ganz wenige dieser Zeichnungen sich als Studien nach der Natur darstellen, dass sie vielmehr, wie gesagt, rasche Notierungen gelegentlicher Einfälle des rastlos arbeitenden Künstlers sind, die zwischen geschriebenen Noten über Bestellungen, Forderungen, Aufträge u. a. einfache alltägliche Ereignisse der Werkstatt und des Hauses hingeworfen wurden.[1]) Diese flüchtige, unmalerische und zum Teil anscheinend unkünstlerische Art des Skizzierens ist aber auch eine Eigentümlichkeit der Bildhauer überhaupt, insbesondere im Quattrocento: man vergleiche in den Uffizien, im Louvre, der Albertina u. s. f. die ältesten Zeichnungen eines Ghiberti, A. Rossellino, Desiderio, selbst die Skizzen des Antonio Pollajuolo, der doch in seinen anatomischen Studien schon dem Leonardo nahe kommt.

Mahnen uns diese verschiedenartigen Umstände zur Vorsicht bei der genaueren Bestimmung der Werke des Verrocchio, seiner Schüler und seiner Werkstatt, so können und müssen wir dieselben mit um so grösserer Bestimmtheit wenigstens dem Kreise des Verrocchio im Allgemeinen zuweisen: für das Verständniss der Entwicklung der florentiner Kunst an der Schwelle ihrer höchsten Blüte fehlt uns sonst ein wesentliches Moment. Verrocchio hat nicht nur als Lehrer einen Einfluss und eine Bedeutung gehabt, wie kein anderer Florentiner seiner Zeit; auch in seiner Stellung als Künstler gebührt ihm der Platz, wenn nicht etwa neben Masaccio und Donatello, so doch jedenfalls unmittelbar hinter diesen grossen Neuerern. In seinen bekannten Bronzebildwerken hat er das Vollendetste geschaffen, was die neuere Kunst darin überhaupt aufzuweisen hat. Gegenüber der ihn umgebenden Kunst in Florenz, die ihrer heitern und unerschöpflichen Phantasie freies Spiel liess in der Schöpfung reizvoller Einzelgestalten oder reicher novellistischer Scenen, ohne tiefere Durchbildung oder Streben nach einheitlicher Komposition, geht Verrocchio in seinen plastischen Bildwerken wie in seinen Gemälden eben so sehr auf die naturalistische Durchbildung auch des kleinsten Details wie andererseits auf die Unterordnung desselben unter den Hauptgedanken der Komposition und auf künstlerische Abrundung. Er verschmäht daher die figurenreichen Darstellungen seiner Zeitgenossen und beschränkt seine Kompositionen auf einige wenige Figuren, auf deren Gruppierung, auf deren inneren wie äusseren Zusammenklang er seine ganze Sorgfalt verlegt. Zugleich erweitert und vertieft er das Darstellungsgebiet, indem er die gemütliche Seite so stark betont, wie es in der italienischen Kunst in dem Grade kaum wieder geschehen ist; seine Madonnenbilder und seine Darstellungen aus der Tobiassage, die er zuerst in die Kunst eingeführt zu haben scheint[2]), heimeln uns Nordländer in ganz eigener Weise wie sittenbildliche

[1]) Dass gelegentlich auch einmal ein Schüler oder Gehilfe, etwa Lorenzo di Credi, eine Zeichnung in dem Skizzenbuch gemacht hätte, ist ja nicht ausgeschlossen, wenn ich dies auch für keine Zeichnung mit Bestimmtheit zu behaupten wage. — Ein durch die Inschriften auf der Kehrseite besonders interessantes Blatt des Skizzenbuchs befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg — unter Sandro's Namen, wenn ich nicht irre.

[2]) Eine dem grossen Tobiasbilde ganz verwandte Komposition eines „Unbekannten" in der Akademie zu Florenz (II. 33), sieht allerdings viel altertümlicher aus. Da sie aber offenbar von einem jener zurückgebliebenen Nachfolger eines Neri di Bicci herrührt, könnte sie desshalb doch wohl später entstanden sein als Verrocchio's Gemälde.

Schilderungen stillen Familienglücks an. Sein Streben nach dem Charakteristischen, sein hoher Schönheitssinn, seine Versuche in der Vervollkommung der malerischen Technik, seine Ausbildung der Landschaft als Hintergrund gehen aus demselben ernsten Streben hervor, das stets auf das Grosse das Auge gerichtet hat, aber — um dies zu erzielen — auch das Kleinste nicht ausser Acht lässt. Wenn erst sein Schüler Leonardo das völlig erreichte, was er erstrebt hatte, so war doch sein rastloses Ringen nach diesem Ziele die Leiter, auf welcher der grosse Schüler dasselbe erklomm.

NACHWORT.

Den plastischen Bildwerken des Verrocchio, welche im ersten Teile meiner Arbeit besprochen sind, habe ich noch einige weitere Arbeiten hinzuzufügen:

1. Das South Kensington Museum besitzt unter No. 7831. 61 die Hälfte eines Kaminfrieses in pietra serena, ein Wappen darstellend, welches schwebende Putten halten; eine besonders gute Werkstattarbeit. Aehnliche Entwürfe im Skizzenbuch, No. 112 der Sammlung La Salle, Rückseite.

2. Eine freie Schulwiederholung des Madonnenreliefs im Bargello, in bemaltem Thon, war 1875 in Florenz im Kunsthandel. Sie ist die feinste aller mir bekannten Wiederholungen dieses Bildwerkes und steht der im South Kensington Museum am nächsten. Ich kaufte dieselbe für unsere Sammlung; als ich sie Tags darauf zahlen und abholen lassen wollte, war sie nicht mehr vorhanden: ein anderer Liebhaber hatte einen so wesentlich höheren Preis geboten, dass der italienische Händler dafür sein Wort schon brechen zu dürfen glaubte. — Im Privatbesitz zu Mantua fand ich eine etwa gleichzeitige Wiederholung des Bargello-Reliefs, in Marmor ausgeführt. Die Behandlung zeigt einen unter Mino's Einfluss gebildeten Künstler.

3. Uebergangen habe ich auch ein sehr tüchtiges Werk, dessen Ausführung ich in unmittelbare Nähe des Verrocchio setzen zu müssen glaube, die Thonbüste des jugendlichen Giuliano de' Medici im Besitze des Herrn Gustave Dreyfuss. Dass dieselbe in der That diesen unglücklichen Bruder des Lorenzo Magnifico darstellt — was man in Paris nicht erkannt zu haben scheint —, beweist meines Erachtens ein Blick auf sein Bildniss von Botticelli's Hand in der Berliner Galerie, sowie auch die danach gefertigte Medaille, die man dem A. Pollajuolo zuschreibt. Die energische Auffassung, die in der kecken Wendung des Kopfes an den Colleoni erinnert, sowie die Verzierungen des Panzers, der — in ganz ähnlicher Weise, wie wir es auf dem Scipiorelief, sowie auf dem Relief der Hinrichtung Johannes des Täufers im Dossale sehen — vorn auf der Brust ein Gorgonenhaupt, am Halsrand einen schlichten Palmettenfries trägt, sind ganz in der Art des Verrocchio. Eine etwa gleichzeitige judendliche Thonbüste des Lorenzo Magnifico, die kürzlich aus dem Besitze von Stefano Bardini in Florenz in die Sammlung von M. Gavet in Paris gelangte, besser erhalten als die Dreyfuss'sche Büste aber nicht so gross aufgefasst, ist dennoch wohl gleichfalls der Werkstatt des Verrocchio zuzuweisen, der gerade in den siebenziger Jahren, als diese Büsten entstanden sein müssen, wesentlich für die Familie der Mediceer beschäftigt war.

4. Der Vergleich der beiden Medaillons des Giovanni Tornabuoni (vgl. Jahrbuch II S. 242) mit dem Bildniss der Gattin auf dem Relief des Bargello ergiebt zur Evidenz die Richtigkeit von Reumont's Behauptung, dass hier der Tod von Giovanni's Gattin Francesca Pitti dargestellt sei. Die Medaillons, von denen dasjenige aus dem Jahre 1492 nur eine verkleinerte Wiederholung des grösseren ist, gleichen jenem Profilkopf so vollständig, dass sie nach demselben angefertigt sein könnten. Da sie, wie das schöne Medaillon der Nonnina Strozzi, auf der Rückseite die Gestalt der Hoffnung tragen, welche sich in gleicher oder verwandter Weise als Revers auf eine Reihe gleichzeitiger florentiner Medaillons des Quattrocento in den letzten beiden Jahrzehnten (Daten zwischen 1482 und 1492) findet, so scheint mir dies ein beachtenswerter Grund mehr zu sein zur Unterstützung meiner früher ausgesprochenen Vermutung, dass diese ganze Gruppe unter sich eng verwandter florentiner Medaillons, welche Alfred Armand unter dem Namen des „maître à l'espérance" zusammenstellt (Les médailleurs italiens S. 55), in die Nähe des Verrocchio zu verweisen.

5. Ein alter kleiner Stucco duro im Museo civico zu Bologna zeigt einen Teil von Verrocchio's Tabernakel in Perugia, nämlich die beiden Engel am Sockel, welche das Schweisstuch zwischen sich halten. — Auch die Sammlung des Cluny in Paris besitzt unter No. 1293 und 1294 ein paar jener Thonbüsten aus der Werkstatt des Verrocchio, wie wir eine grössere Zahl im South Kensington Museum kennen gelernt hatten. Namentlich interessant ist der bärtige Kopf, da derselbe offenbar wieder einen der Aposteltypen des Verrocchio reproduziert.

ZU RAPHAEL.

VON HERMAN GRIMM.

III. DIE ROSSEBÄNDIGER AUF MONTE CAVALLO.

Raphaels Urteil Salomonis an der Decke der Camera della Segnatura gehört zu den Arbeiten, denen die günstige Stelle, an der sie sich befinden, fast den Anschein von Unberührtheit gegeben hat. Menschenhände konnten nicht so weit reichen und der Staub sich nicht darauf niedersenken. Dazu hat Anderloni die Darstellung in einem brillanten Stiche populär gemacht, dessen Existenz um so angenehmer ist, als Photographien der gebogenen Fläche wegen die Figuren nur in einer gewissen Verzerrung geben.

Wir besitzen die frühere Fassung der Komposition in einer Federzeichnung der Albertina (Berliner Kupferstichkabinet No. 524). Auf diesem Blatte ist der auf dem ausgeführten Gemälde uns den mächtigen Rücken zuwendende nackte Krieger

— *Manigoldo* würde ihn das Cinquecento benannt haben — mit dem Kinde in der einen emporgereckten Hand, während die andere das Schwert noch gesenkt hält, durchaus verschieden gestaltet. Er tritt uns ganz von vorn entgegen, mit bereits halb erhobenem Schwerte und ein wenig übergebeugt, während er auf dem Gemälde



Nach Anderloni. Nach Lafreri.

strack dasteht. Wie kam Raphael dazu, diese kapitale Veränderung eintreten zu lassen? Die Figur, wie die Federzeichnung sie darbietet, wurde bekanntermaſsen später auf seinem „Kindermorde" verwandt. Die völlige Umarbeitung, die sie für das Gemälde erfuhr, ist nicht etwa dadurch entstanden, dass Raphael sie erst in eine Profilstellung brachte, wie die Oxforder Silberstiftskizzen (Holzschnitt in J. Fishers Facsimiles

Seite 21) beinahe vermuten lassen, so dass er allmälig dazu gekommen wäre, die breite Rückansicht zu geben. Die Oxforder Skizzen halte ich für bedenklich: der uns den Rücken zuwendende Krieger, wie das Gemälde ihn zeigt, ist vielmehr ohne Uebergangszustand fertig in die Komposition hineingebracht worden. Raphael entnahm ihn der Gestalt des einen Rossebändigers von Montecavallo, den er genau so hinstellte, wie er sich seiner Zeit von hinten gesehen gewöhnlich darbot. Lafreri's Stich (von 1550), den ich verkleinert hier mitteile, zeigt ihn so.[1]) Die Schönheit des Mannes, der mächtige Aufbau seines Körpers, müssen Raphael so stark eingeleuchtet haben, dass er ihn mit nur geringen Aenderungen in seine Komposition aufnahm.

Raphaels Benutzung der Gruppen von Montecavallo beschränkt sich nicht auf diesen Fall.

Sein „Ritter Georg mit dem Säbel" konnte bisher, was das Datum der Entstehung anlangt, keine dauernde Unterkunft finden. Zuletzt hat Schmarsow über die Zeitfrage geschrieben (Jahrbuch II, 254) und das kleine Werk ins Jahr 1504/5 versetzt. Es entstand vielmehr in Raphaels ersten römischen Zeiten, 1507 also frühestens, und wieder lässt Lafreri's Stich erkennen, wie Raphael auch hier das eine der beiden Rosse von Montecavallo, das er für den Heiligen entlehnte, in der den Blicken des Publikums sich am bequemsten darbietenden Ansicht benutzte. Hätte ich, statt wiederum eine Kopie Lafreri's hier zu geben, das Pferd nach dem im hiesigen Neuen Museum befindlichen Abgusse besonders zeichnen lassen, so würde sich die Uebereinstimmung zwischen Raphaels Federzeichnung (Berliner Kupferstichkabinet No. 454) und dem antiken Werke noch deutlicher haben hervorheben lassen. Ich blieb bei Lafreri, weil er ein unbefangenerer Gewährsmann war.

Die florentiner Federzeichnung des Ritters Georg mit dem Säbel liess ich aber statt des Pariser Gemäldes selbst abbilden, weil sie charakteristischer ist als dieses. Auf dem Gemälde ist die Aehnlichkeit mit dem Pferde von Montecavallo verwischt worden. Auch erkennen wir sonst nicht auf ihm die energische Hand Raphaels, die auf der Federzeichnung so unverkennbar jeden Strich gezogen hat. Ein kleiner, wohl noch kaum bemerkter Unterschied lässt dies recht hervortreten. Der Soldat auf dem Urteil Salomonis hat das kurze, eigentümlich geformte Schwert so gefasst, dass der Zeigefinger sich über die Parierstange legt; dieselbe Form des Schwertes und dieselbe Fingerlage finden wir beim Ritter Georg auf der Zeichnung, während sich auf dem Gemälde die vier Finger des Ritters in gleicher Lage sämmtlich nur um den Handgriff des Schwertes legen. Die Gestalt des Ritters zeigt hier nicht die Kraft, von der sie auf der Federzeichnung belebt ist. Man beachte nur, wie fest er auf dieser im Sattel sitzt.

Ist aber der Ritter Georg mit dem Säbel gleichfalls in Raphaels erste römische Zeit zu verlegen, so führt uns diese Datierung zu noch anderen Zeitbestimmungen.

Eine früher in Raphaels Peruginer Epoche gesetzte (florentiner) Federzeichnung (Berliner Kupferstichkabinet No. 471) zeigt in flüchtiger, aber höchst energischer Skizzierung vier in einer dem Hintergrunde sich zustreckenden Reihe von links nach

---

[1]) Die heutige Aufstellung ist bekanntlich neueren Datums. Die Inschrift zeigt sie als erst im Jahre 1818 erfolgt an.

rechts vorsprengende Reiter, mit einem einzigen nackten, nur mit Schild und Speer bewehrtem Krieger zwischen sich, der mit einem ungeheuren Schritte ausgreifend, in derselben Richtung vorwärts eilt. Wir wissen nicht, welchem Zweck dies Blatt dienen sollte. Die beiden letzten Pferde dieser Reihe sind nun gleichfalls Wiederholungen der Rosse von Montecavallo, und zwar ist die Verwandtschaft bei einem



Ritter Georg. Florentiner Zeichnung.

derselben, dem letzten nach rechts hin, deshalb noch in besonderem Maſse augenfällig, weil die heutigen Photographien der Montecavallo-Gruppen dieses Pferd meist in der von Raphael gewählten Ansicht zu geben pflegen.

Scheint auch dieses Blatt somit in Raphaels erste römische Zeit zu gehören, so lässt sich mit seiner Hülfe endlich nun eine Datierung versuchen, die bisher ihre besonderen Schwierigkeiten darbot. Hier allerdings, wie ausdrücklich bemerkt

ist, begebe ich mich vom Gebiete positiver Beweisführung auf das der Vermutung.

Bekanntlich werden mehrere Skizzen für die Freskomalereien Pinturicchio's in der Dombibliothek zu Siena von Einigen Raphael mit ebenso grosser Entschiedenheit zugeteilt, als sie von Andern ihm abgesprochen werden. Besonders um das



Das eine Ross von Montecavallo nach Lafreri.

florentiner Blatt (Berliner Kupferstichkabinet No. 459), welches die Ausfahrt zum Koncil darstellt, sowie um das in Perugia in Casa Baldeschi befindliche, welches den Empfang der kaiserlichen Braut zeigt, dreht sich der Streit. Bedenklich ist, dass Raphael nichts in dieser Art sonst während seiner Peruginer Zeit gearbeitet hat; dass die Komposition zuviel Routine und zu wenig Anlehnung an Perugino zeigt; endlich, dass die technische Behandlung aus der Raphael damals geläufigen heraus-

fällt. Denn in dieser auf den allgemeinen malerischen Effekt hin zielenden Manier begann Raphael seine Skizzen erst in der letzten florentiner Zeit und in der ersten römischen zu behandeln. Eine der Madonnen z. B. die etwa ins Jahr 1507 oder 1508 gehören, hat er so mit getuschten dunklen Stellen und aufgelegten Lichtern angelegt und seine ersten Skizzen für die Camera della Segnatura sind mit voller Virtuosität so ausgeführt: kein Detail, keine Umrisse, sondern Massen, mit kräftiger Schatten- und Lichtangabe.

Nun ist von Schmarsow bereits in seiner Schrift, die von den Sieneser Malereien handelt, darauf hingewiesen worden, es stimme der erste der vier Reiter der obengenannten florentiner Zeichnung (Berliner Kupf.-Kab. No. 471) sammt Pferd und Sattelzeug Linie für Linie mit dem Reiter, der sich genau an derselben Stelle auf derjenigen Zeichnung für Siena findet, welche den Auszug Enea Piccolomini's zum Koncil darstellt. Man vergleiche ausserdem auf dieser den die Rückseite zeigenden Lanzenträger, am Rande rechts, sowohl mit dem starkausschreitenden nackten Krieger auf dem Blatte der vier Reiter, als mit dem einen Rossebändiger von Montecavallo. Eine gewisse Verwandtschaft zeigt sich.

Die Verwandtschaft des Rosses, auf dem Enea Silvio, in der Mitte der Komposition, beritten ist, mit dem des Marc Aurel darf ich einstweilen hier nur andeuten, da mir das Material fehlt, um die Vergleichung mit vollständiger Sicherheit vorzunehmen. Ich erwähne das Ross des Marc Aurel (damals vom Laterane noch nicht auf das Kapitol versetzt), auch deshalb, weil Raphaels zweite Zeichnung für Siena (die in Casa Baldeschi befindliche, im Umrisse bei Schmarsow, Tafel IV) dazu weitere Veranlassung giebt. Das Ross des Marc Aurel hat zwischen den Ohren eine stehende, in auffallender Weise mit einem Knoten oben geschlossene Stirnlocke.[1]) Diese Stirnlocke sehen wir auf der Zeichnung in Casa Baldeschi, die das Zusammentreffen Kaiser Friedrichs II. mit Eleonore von Portugal darstellt, deren beiderseitiges Gefolge im Hintergrunde gegeneinander ansprengt, dem allerletzten Pferde zur rechten Seite verliehen. Das Pferd geht im Profil galoppierend vor, der Reiter ist zum Teil von einem runden Schilde verdeckt. Ross und Reiter haben ferner Aehnlichkeit mit einem berittenen Krieger auf einem Basrelief des Konstantinbogens, das wiederum bei Lafreri verglichen werden kann, obgleich dieser es etwas manieriert wiedergegeben hat.

Ich ziehe aus alledem den Schluss, Raphael habe sich bei seiner Ankunft in Rom die vorhandenen Reste antiker Kunst wohl angesehen, die in seiner Phantasie lebendig zu werden begannen. Dass er für die frühste, ebenfalls in die erste römische Zeit fallende Skizze des Parnass eine der Musen dem Basrelief am Porticus der Octavia entnahm, habe ich an anderer Stelle gezeigt.

In Vergleichung der beiden Skizzenblätter für die Malerei in Siena mit den betreffenden Wandgemälden selbst, weise ich noch auf folgenden Umstand hin.

Das Pferd des Enea Piccolomini und der von hinten sichtbare Lanzenträger geben auf dem Freskogemälde selbst keine Erinnerung mehr an ihre von mir supponierten antiken Urbilder. Dem der in Siena den Pinsel führte, war von dieser eventuellen Herkunft der Figuren nichts bekannt. Beim Pferde sowohl als beim Lanzenträger beweisen es die ins Steife veränderten Beinstellungen.

---

[1]) Auch die Pferde von San Marco z. B. haben die Stirnlocke so, aber sie tritt nicht hervor wie bei dem des Marc Aurel.

Auf dem zweiten Freskogemälde erinnert gleichfalls der letzte Reiter der rechten Seite in keiner Weise mehr weder an die Zeichnung in Casa Baldeschi noch an die antiken Vorbilder. Die geknotete Stirnlocke ist fortgefallen, die Rundung des Schildes verändert, überhaupt dem Pferde ein anderer Charakter gegeben. Der Zeichner der Zeichnung in Casa Baldeschi (Raphael) und der Maler des Fresko (Pinturicchio) standen, was Pferde anlangt, unter der Herrschaft verschiedener Anschauungen. Man vergleiche auf Gemälde und Zeichnung das zweite Pferd auf der linken Seite der Komposition, den im Profil nach rechts gewandten Schimmel. Die Zeichnung zeigt den Kopf im antiken Sinne geformt; auf dem Gemälde erinnert er an die gemalten Pferde des Benozzo Gozzoli und an die Formen des Verrocchio. Die Köpfe von drei Pferden auf der Zeichnung in Casa Baldeschi wiederholen den Kopf des Pferdes des Ritter Georg mit der Lanze.

Auf einen letzten, hier allerdings nur beiläufig zu berührenden Unterschied zwischen gerade diesem Gemälde und der Zeichnung weise ich noch hin, der von Schmarsow bereits angedeutet worden ist.

Im Hintergrunde sind, auf Gemälde und Zeichnung, ganz klein, einige Landsknechte sichtbar. Einer darunter reproduziert auf der Zeichnung augenscheinlich den Landsknecht, den Dürer in der Grossen Passion bei der Verspottung Christi rechts im Vordergrunde angebracht hat. Nun ist die Grosse Passion als Buch erst 1511 erschienen, eine Anzahl Blätter aber sind, auch Thausing zufolge, vor 1500 fertig gewesen und konnten nach Italien gelangen. Raphael hat sie gekannt und benutzt, wie Signorelli einige Figuren seines Jüngsten Gerichtes in Orvieto einem Blatte der Dürer'schen Offenbarung Johannis entnahm. Dieser Landsknecht nun ist auf dem Freskogemälde aus seiner anfänglichen Position links neben der Säule rechts neben sie hinübergebracht und wiederum so steif gezeichnet worden, dass die ihn bei Dürer wie auf Raphaels Zeichnung auszeichnende schlanke Haltung völlig verschwunden ist.[1])

Wie könnte Raphael dazu gekommen sein, um 1507 in Rom Skizzen für die Libreria zu Siena anzufertigen? Ich wiederhole, es handelt sich um Vermutungen.

Bekannt ist, dass nach dem Abschlusse des Kontraktes zwischen dem Kardinal von Siena und Pinturicchio letzterer 1503 die Decke des Saales vollendete. Im Herbste 1503 starb der zum Papste erhobene Kardinal und es scheint, dass seine Erben die Malerei in der Bibliothek einstweilen nicht fortsetzen liessen, denn einige Jahre lang sehen wir Pinturicchio im Dienste der Familie Piccolomini in Siena andere Arbeiten ausführen. Erst 1509 empfängt er die Schlusszahlung für die Bibliothek, die damals allerdings vollendet sein musste. Hat Raphael 1507 in Rom Skizzen für die Bibliothek zu entworfen, so würde dies zeigen, dass man um diese Zeit die Arbeiten fortzusetzen beschlossen und Raphael dafür gewonnen hätte. Warum dieser dann abbrach und warum seine Zeichnungen in so elender Weise für die Gemälde benutzt worden seien, wissen wir nicht. Möglicherweise weil Papst Giulio II. sich Raphaels jetzt ernstlich bedienen wollte. Wir wissen ja, sobald wir von Vasari's Legenden absehen,

---

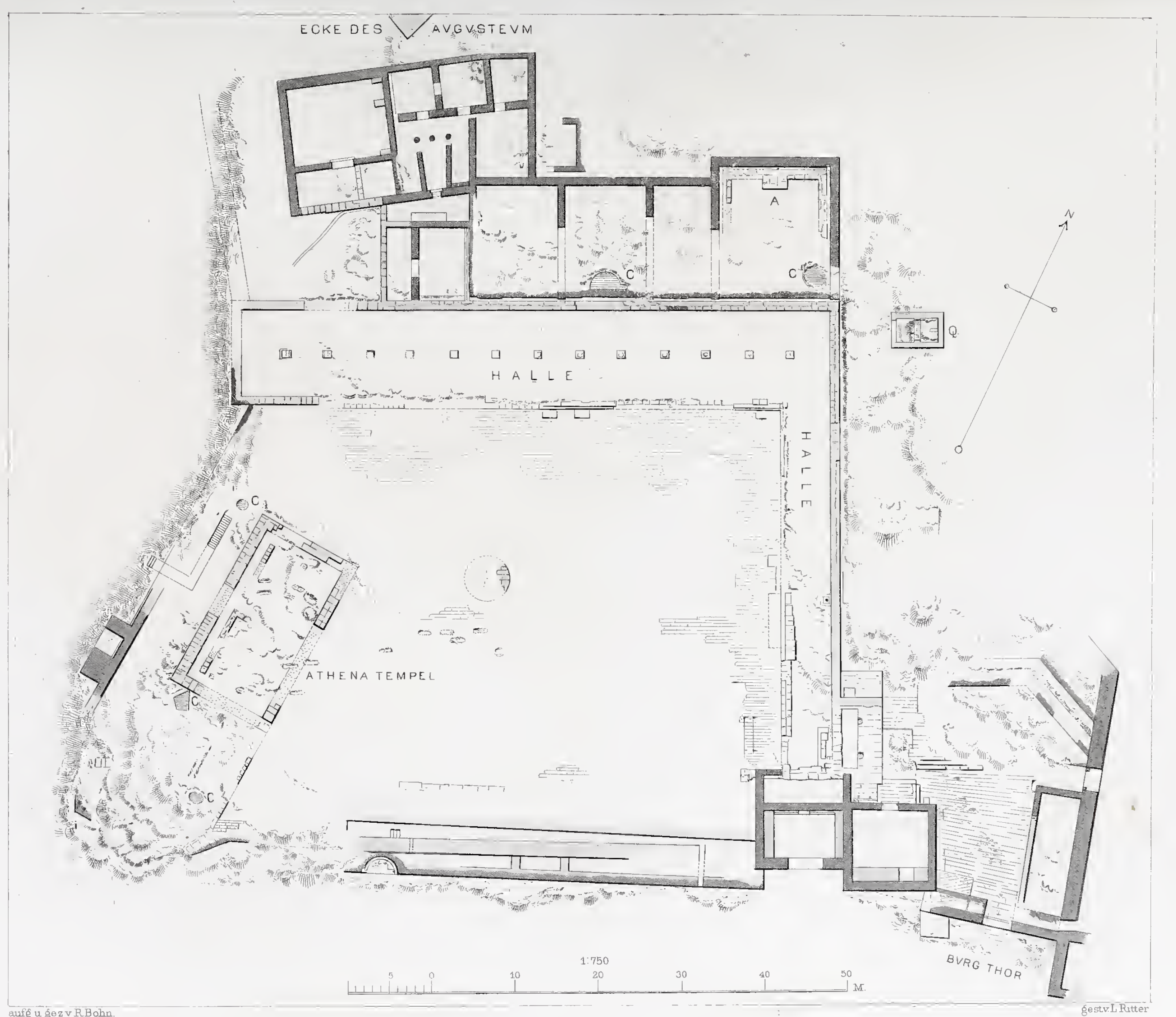
[1]) Andere Verschiedenheiten der Zeichnung und des Fresko, welche die perspektivische Anordnung der Figuren betreffen, hat Schmarsow übrigens so entscheidend hervorgehoben, dass sich aus ihnen allein schon die Unmöglichkeit ein und derselben Hand für beide Arbeiten ergiebt.

über Raphaels Kommen und Gehen und über seine ersten römischen Arbeiten fast nichts als was die Gemälde und Zeichnungen selbst verraten.

Dass er in den Anfängen des Jahres 1508 bereits in Rom als Meister anerkannt war, geht aus Condivi, Cap. 33 so klar hervor, dass unbegreiflich ist, warum diese klare und mit Nichts im Widerspruche stehende Stelle immer noch übersehen zu werden pflegt als sei sie nicht vorhanden. Sie zeigt im Verein mit der Briefstelle vom April 1508, dass Raphael, wie alle andern Künstler, die in Rom zu thun gehabt haben, sich Anfangs wohl nur zeitweise und vorübergehend dort aufhielt und erst später dauernd niederliess.


OBERER THEIL
der
AKROPOLIS von PERGAMON.
Die Ausgrabungen der ersten Campagne.
desgl. der zweiten desgl.
Antikes Mauerwerk
Späteres Mauerwerk
Die Zahlen bezeichnen Seehöhen in Metern.
Die blauen Linien haben je 20 Mtr. Abstand.
Maassstab 1:2500
Aufg. u. gez. Septemb. 1881.
Carl Humann.
NORD
JULIA-TEMPEL
AUGUSTEUM
HALLE
ATHENA-TEMPEL
THOR
TERRASSE
ALTAR
A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U





aufg. u. gez. v. R. Bohn. gest. v. L. Ritter

HEILIGTVM DER ATHENA POLIAS.



Rest. u. gez. v. R. Bohn. Rad. L. Ritter.

RECONSTRUCTION DES ATHENA HEILIGTUMS.





BRUSTUNGSRELIEF DER SAULENHALLE

PHOTOGRAPHIE UND DRUCK DER REICHSDRUCKEREI



ANDREA DEL VERROCCHIO.



TERRACOTTA-WERKE IM K. MUSEUM.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN.



P. SCIPIO.
MARMOR-RELIEF.

SAMMLUNG RATTIER
IN PARIS.



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN.



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
FLORENZ.

UNGENANNTER KÜNSTLER.



50

POLLAJUOLO.

1.

2.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
FLORENZ.

BERTOLDUS.



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



FRANCESCO DA SANGALLO.



3.

3.

BOLOGNA.
FR. FRANCIA.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
BOLOGNA.
FR. FRANCIA.



1—14
GEPRÄGTE
MÜNZEN.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
MAILAND, ROM.
CARADOSSO



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





CARADOSSO.









1—11 GEPRÄGTE MÜNZEN UND MEDAILLEN.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN




ALTER ADEST


LVDOVICVS DE GONZAGA


NOLIMETANGIERE
OPVS·PETRI
DOMO·FANI


MOVENT
MARS FERVS
INVICTVS FEDERICVS
OPV CLEM



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
CONSTANTIUS



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.

BAPT. ELIAS DE JANUA. PETRUS DE MEDIOLANO



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
FRANCISCUS LAURANA



4

5

4

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
LYONER KÜNSTLER



I

I



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
LYONER KÜNSTLER



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN









